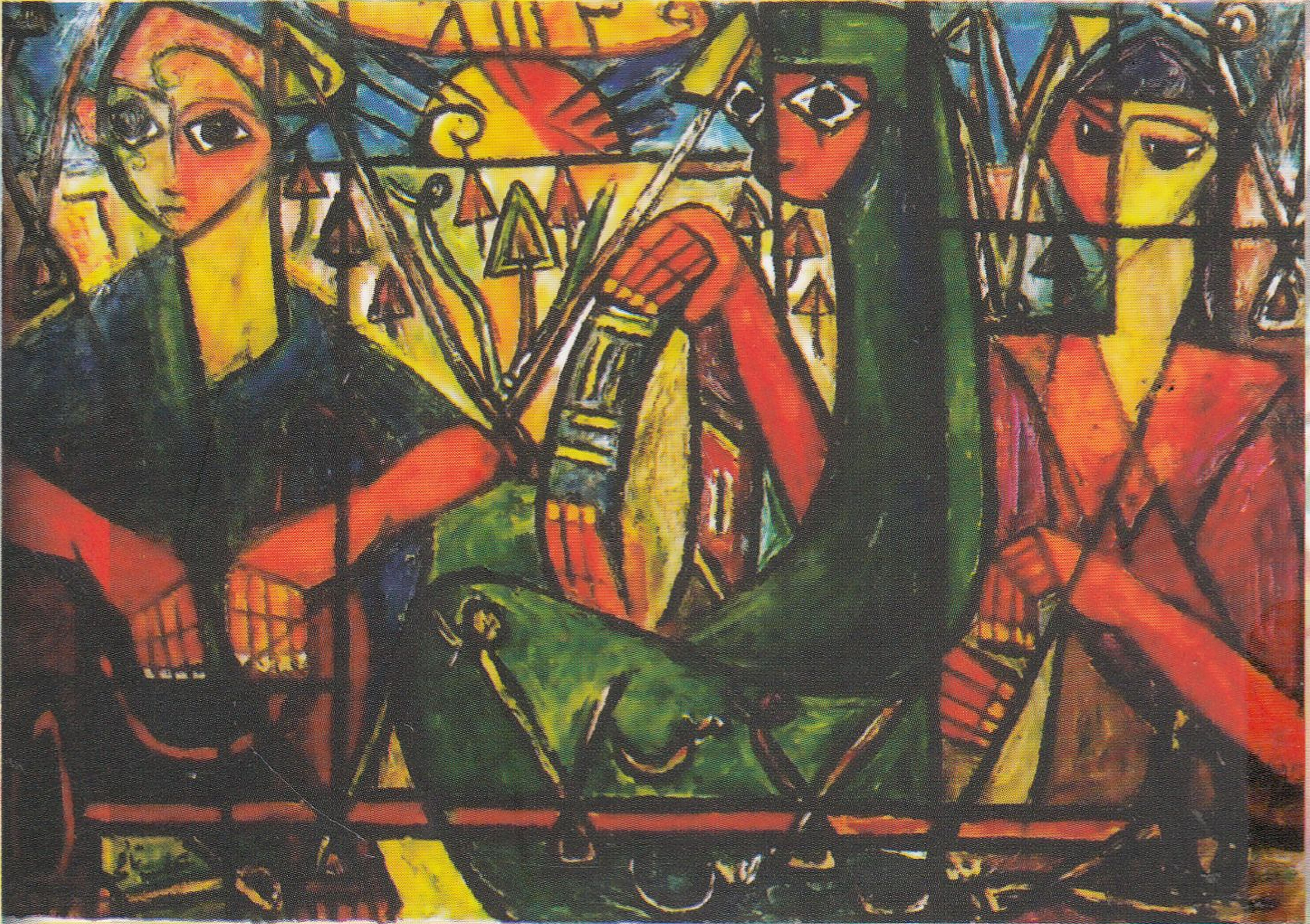
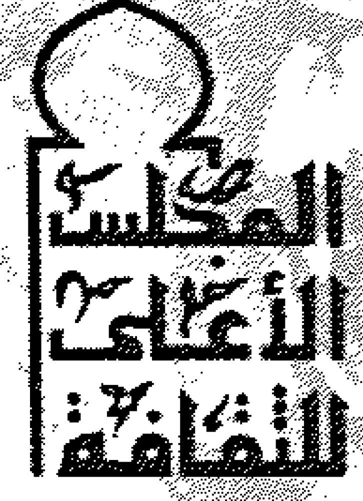
إبداعات الفرع

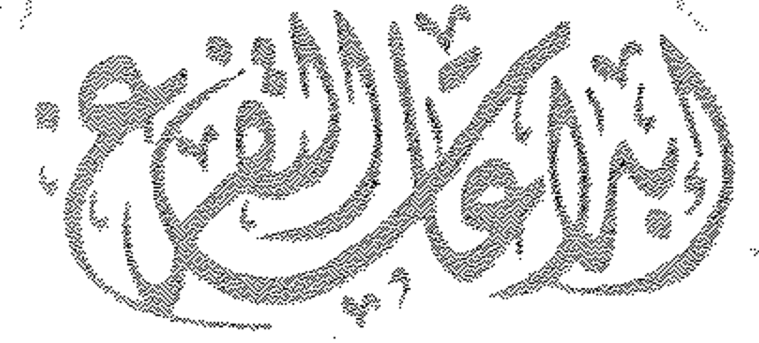
حفريات
في المادة المسرحية الخام

عبد الغني داود



المجلس الأعلى للثقافة





حفريات
في المادة المسرحية الخام
عبد الغني داود

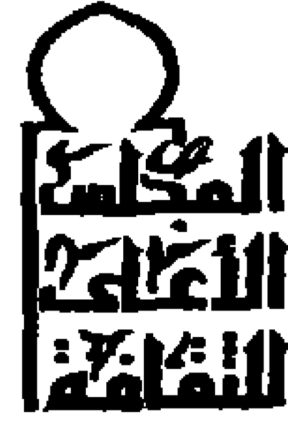
الطبعة الأولى 2010

المجلس الأعلى للثقافة
1شارع الجبلاية، دار الأوبرا
المصرية، القاهرة

الرقم البريدي : 11211
تليفون : 27352396
فاكس : 27358084

لوحة الغلاف : الغوازي في الحقول
للفنانة : عفت ناجي

إهـــــداء ٢٠١١
دار الكتب و الوثائق القومية
جمهورية مصر العربية



سلسلة إبداعات التفرغ

[٥٩]

حفريات

فى المادة المسرحية الخام

عبد الغنى داود

المجلس الأعلى للثقافة
إبداعات التفرغ

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

داود، عبد الغنى

حفريات (فى المادة المسرحية الخام)

تأليف: عبد الغنى داود

القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٠ (سلسلة إبداعات التفرغ)

٣١٢ ص؛ ٢٤ سم.

١- المسرح - تاريخ ونقد

(أ) العنوان ٧٩٢,٠٩

رقم الإيداع ٢٠١٠/٨٥٦١
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 049 - 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبرِّ بالضرورة عن رأى المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 27352396 **Fax** : 27358084.
www.scc.gov.eg

المحتـــويات

تمهيد

ظاهرة المسرح والإنسان

صاحبت - ظاهرة المسرح - الإنسان والجماعة الإنسانية منذ فجر البشرية. إذ صاحبت (ظاهرة المسرح) فى منابعها الأولى - الإنسان البدائى فى أى مكان على الكرة الأرضية.. فى الشرق والغرب والشمال والجنوب.. وهى الظاهرة التى بدت فى عادات وطقوس وتقاليد الإنسان البدائى، كما تشهد بها آثاره وكما بقى فى الطقوس التى تمارسها الجماعات الإنسانية البدائية حتى الآن، وكما تؤكده دراسات علم الإنسان (الانثروبولوجيا)، والدراسات النقدية فى المسرح، والديانات المقارنة، وإن بدت هذه المنابع الأولى لهذه الظاهرة - ظاهرة المسرح - غامضة، وفوقها طبقات كثيفة تخفيها، وتحتاج إلى مزيد من الحفريات للبحث عنها.. إذ عندما نتتبع هذه الظاهرة التى تتجلى فى الدراما البدائية، والمسرح الطقسى الدينى عند الفراعنة، وفجر المسرح كما فى المسرح الإغريقى، وعادات وتقاليد وطقوس الإنسان البدائى كما تشهد بها آثاره، وكما بقى فى الطقوس التى تمارسها الجماعات الإنسانية البدائية فى جزر آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية وغيرها - كما جاء فى كتابى «الديانة المقارنة» تأليف أ. و. جيمس، و«الغصن الذهبى» لفريزر وغيرها، وكما ظهر فى كتابنا التراثى الهام «الملل والنحل» للشهرستانى.. وقد اكتشف الكثيرون أن تلك الممارسات البدائية تحرر الإنسان من قبضة قوى الكبت الغامضة.. وأننا حتى الآن مازال لدينا نفس الحواجز والكبت الذى كان لدى البدائيين، وأننا مازلنا فى حاجة لمحاكاة الحياة وبعثها من جديد.. فالبدائيون على جدران الكهوف.. ونحن - حتى الآن - نواجه مشاكل البدائيين - ولكن بشكل مختلف،

فالجوع هو هو، كذلك كان الرسم والنحت والنقش والرقص والغناء يهدف إلى إشباع الروح - إذ كان يقصد بهذه الاحتفالات التمثيل الدرامي لخصائص (الطوطم) - الذي يفسره عالم النفس سيجموند فرويد في كتابه «الطوطم» والتابو» حين فرض فرضا مؤداه أن الإنسان كان يعيش في الماضي السحيق في قبيلة بدائية.. يتزعمها أب قوى غيور، وقد استحوذ هذا الأب القوى على جميع نساء القبيلة، وأبعد أبناءه الناشئين الذين كانوا يحبونه ويعجبون به - كما كانوا - في نفس الوقت - يخشونه ويبغضونه لأنه كان يقف عقبة في سبيل إشباع رغباتهم الجنسية. ومن هذا الموقف المشبع بالتناقض الوجداني نشأت (عقدة الأب) عند الأبناء، وهي عقدة أوديب الأصلية التي تكونت في بداية نشوء النوع الإنساني، وقد تجمع هؤلاء الأبناء - فيما بعد - وقتلوا أباهم وأكلوه.. ثم أخذت دوافع الحب نحو الأب المقتول تظهر فيما بعد.. وأخذ الأبناء يندمون على الذنب الذي اقترفوه - فأقاموا لأنفسم أبا بديلا ورمزا يسمى (الطوطم)، وأخذوا يقدسونه ويحمونه ويحرمون قتله كوسيلة لتخفيف حدة شعورهم بالذنب ويكون (الطوطم) عادة حيوانا أو نباتا أو قوة طبيعية كالماء والهواء - من كتاب «القلق» لسيجموند فرويد - ترجمة د. محمد عثمان نجاتي - ١٩٥٧ ص ٨٠ - إذ كان يقصد بهذه الاحتفالات التمثيل الدرامي لخصائص الطوطم الذي تنتمي إليه القبيلة. وحركته، ومشيته، وسرعته، ومقدرته على القنص، وضربته التي لا تخيب. والصراع الدرامي - هنا - صورة مركزة لصراع الحياة كله - للتزود بقوة سحرية على الأشياء فليست الدراما - هنا - ولايمكن أن تكون تسلية وترفيها - لأن فيها إشباعا غريبا كاملا لنزوعات جوهرية في نفس الإنسان، وهي واحدة ومشتركة الجذور - (كما يشير إدوار الخراط) في كتابه فجر المسرح - دراسات في نشأة المسرح ٢٠٠٣) ففي هذا المشهد يتم التشخيص والتقمص والتمثيل بينهم وبين بطلهم (الطوطمي).. فالدراما هنا تشكيل خارجي لمقومات الدين، والتصور الكوني والسحر، والتشكيل الخارجي لايقتصر على الكلمة ولا على الحوار بل يمتد إلى الإيماء والمحاكاة - أي التقمص النفسي التام الذي ينعكس على المظاهر الجسمانية نفسها.. إذ يشارك الإنسان الذئب (بالفعل) في خصائصه، ويمتد - أيضا - إلى التخريج العنيف للمشاعر الكامنة، وبالصيحة والحركة

الموزونة الموقعة، وبالرقص الذى يهجر فيه الناس ذاتيتهم هجرانا كاملا، ويستسلمون لموسيقى النبض والحياة الأولية نفسها - فالإنسان هنا - لا يفكر فى ديانته، بل يرقصها، ويتمثلها بكل كيانه، ويخرجها عمليات حركية عاطفية ذات نسق وإطار مرسوم، وذلك من أجل استمرار الحياة.

ونشير إلى أن هناك مسرحيين محدثين من أمثال (انطونين أرتو) يربطون بين الدراما والدين - لكن مسرحيا كبيرا مثل (بريخت) وناقدا مهما مثل (اريك بنتلى) يقرران أن (فن التمثيل) له مقوماته الخاصة التى لاتمت بتلك الصلة الحميمة إلى أصولها الأولى فى الدين والسحر.. لكننا نتصور أن الساحر هو، والكائن البدائى.. كلاهما هو الممثل الأول فى أول صور الدراما القديمة.. حيث يجسد مشهد (اللقانة) أو التعميد الإيمانى والمحاكاة - للموت والعودة للحياة والذى يشارك فيه الكهنة.. كما أن (القناع) يقوم بدور هام فى كل الطقوس الدرامية البدائية.. باستخدام جلود الحيوانات وشعورها، والأحصنة من القش والنباتات.. إذ أن الدراما فى الشعائر البدائية ترتكز على وحدة الإنسان والطبيعة، ووحدة المشهد والممثل.. إذ كان البدائيون يهتمون بهذه الاحتفالات الدرامية بكل صورها.. اهتماما كبيرا - وذلك لأهمية استمرار الحياة ذاتها من أجل سعادة الجماعة ورفاهيتها - بالإشارة إلى عنصر الجنس الموجود فى هذا الطراز من الاحتفالات والطقوس، التى تكشف علاقة هؤلاء بالأرض وجفافها وخصوبتها.. لذا لاينبغى أن نغفل الآثار العميقة التى حركتها هذه الأصول الأولى عبر الأجيال الطويلة المتعاقبة - حتى وصلت إلينا فى العصر الحديث.. بظهور التجارب الجديدة والاتجاهات التى تدعو إلى أن يكون المسرح - لامجرد متعة وترويح - بل تجربة وخبرة حقيقية أصيلة تتجاوز الفهم المنطقى نفسه، وتحاول بلوغ الحقيقة الميتافيزيقية العميقة.. فى فن يعتمد على الخطر، وعلى غزو المناطق الخفية من نفس الإنسان - حيث يمتزج الجنون نفسه بالعقل، وكان (ارتو) أبرز دعاة هذا الاجاه. وعندما نواصل حفرياتنا - بحثا عن المادة المسرحية الخام - نلتقى بالمسرح الدينى عند الفراعنة - ففى النقوش البارزة على واجهة الجدار المحيط بمعبد ادفو - نجد تصوير للإله الصقر حورس - يعتلى قمة سفينة مبسوطة الشراع وهو يرمى بسهامه فرس بحر قابع فى الماء، وهو النقش الذى

يصور نصا دراميا دينيا مقدسا – يدور تمثيله فى أعياد حورس السنوية فى ادفو، وتصور تلك النقوش الصراع التقليدى بين حورس وعدوه (ست) فى المستنقعات.. بما يشير إلى أن أسطورة أوزوريس كانت من أقدم الأساطير وأحفلها بالدلالة والرمز، وكانت مصدرا لأكثر من مسرحية دينية، وأشهرها تلك التى كانت تمثل فى العيد السنوى الذى يحتفل بآلام أوزيريس وموته وبعثه، وأعياد أخرى مثل (عيد إقامة العمود المقدس) فى الثلاثين من شهر (كياك) بمناسبة اعتلاء الفرعون الجديد عرش مصر – استدعاءا للخصوبة وتوقا نحو البعث والانتصار على الموت.

وهذه التمثيليات التى كان يمثلها المصريون كانت قبل ظهور المسرح اليونانى. بما يقرب من ألف وخمسمائة عام، وكانت هناك تمثيليات لا يمكن أن تنطبق عليها صفة المسرح الدينى – إذ كانت تخلو من الشعائر الدينية ويقوم بها ممثلون من عامة الشعب – لا من صفوف الكهنة، وكانت توجد فرق تمثيلية جوالة تقدم كوميديات تسخر من الناس.. بل وتتناول مقام الآلهة بالدعابة والعبث والمرح، وعرف هذا المسرح – أيضا – الباليه والأغانى والموسيقى. ويحدثنا المؤرخ اليونانى (هيرودوت) عن تلك التمثيليات التى كان يؤديها المصريون القدامى حول البحيرة المقدسة تحت جنح الليل، ويصف المؤرخ الرومانى (بلوتارك) الطقوس الدرامية الدينية التى كانت تد ور فى أحد أيام شهر هاتور، والتى كانت تصور قصة العثور على أوزيريس المفقود، ونجد أيضا فى نص مصرع (ابوفيس) روحا ملهاوية خفيفة، وبعدا عن جلال الطقوس ورصانة الابتهالات الدينية – حيث ترد الشخوص إلى إنسانية يسيرة تجعله مسرحا دنيويا ومسرحا شعبيا مثل نص: ايزيس والعقارب السبعة فى (لوحة مترنيخ) والتى تدور أحداثه أثناء هروب إيزيس وهى تحمل معها ابنها حورس للنجاة به من وجه (ست)، ومافيها من مغزى خلقى، وتتعدد النصوص المسرحية مثل «مولد حورس» و «حورس فى أبو صير» المكتوب بالشعر ويمتزج بها الغناء ورقصات الباليه والتى تتناول عادة الانتقام للنفس واستيفاء القصاص.. كذلك نشأت (الدراما الإغريقية) فى أصولها الأولى – من الشعائر والطقوس الدينية البدائية التى كانت تمارسها العشائر والقبائل اليونانية فى مجتمعها القبلى الأول، والتى بدأت بتمثيل أسطورة «ميلاد زيوس» كبير الآلهة – قبل ظهور الدراما المكتملة القالب وتتسم «ميلاد زيوس» بالأداء الشعائرى وهى مجهولة المؤلف –

وبالتشخيص وبالتمثيل والإيماء. وتطورت الأغانى فى احتفالات (ديونوزيوس) الممزق والتى تتصل بخصوبة الأرض وبعثها بعد موات، والتشابه بينها وبين أسطورة أوزوريس الإله الممزق المبعوث حيا.. بما يشير إلى الصلة بين شعائر الدراما الدينية فى مصر وشعائرها فى اليونان مثل ديانة الإليزيه البدائية التى تمثل موت الأرض وبعثها من جديد، وميلاد الإنسان فى العالم وموته وخلوده، والأداء الدرامى هنا - يتخلق بالكلمة وبالأغنية وبالنغم الموسيقى والحركة الراقصة... لذا فإن (المأساة اليونانية) تعتمد أساسا على مواجهة الإنسان للكون على خلاف الدراما البدائية التى تعتمد أساسا على اندماج الإنسان بالكون.. وفى طقوس (الاحتفال بديونوزيوس) يصل فيه التقمص إلى الجنون القدسى والاتحاد بالمقدس والعلوى، ويقتحمون مملكة الإله بالقوة والعنف حيث يجدون الراحة والرضا فى هذا الاتحاد بالمقدس (الإله) ديونوزيوس فى مشاركة صوفية.. تتجاوز نطاق العقل والحواس فى مصير الإله، ويتطور هذا الشكل إلى (الديثورامبوس) الذى قام بدور كبير فى فجر المسرح الإغريقى وتطور الدراما (والديثورمبوس) هو أغنية منطلقة جامحة وبهيجة ويصحبها تمثيل بدائى للشخوص والراقصين الذين لهم ذيول الخيل والماعز والثيران ورؤوسها، وتغنى أيضا (أغنية الماعز) التى نشأت من الأداءات القضيبية التى كان يتم الاحتفال بها تمجيدا لأرواح الإخصاب والتكاثر، وفى مجال الدراما الإغريقية نجد الباحث (طوسون) يرى أن فن التراجيديا انحدر من شعائر التمثيل الإيمائى والمحاكاة التى كانت تمارسها العشيرة الطوطمية البدائية الأولى.. بينما يرى (جلبرت مرى) أن التراجيديا الإغريقية قد نشأت من رقصات الديثورامبوس التى كانت تحتوى على صراع بين الضوء والظلام أو بين الصيف والشتاء، وأن جوهر المأساة التراجيديا هو: مقتل إله أو بطل وبعثه من جديد، وعلى العكس مما سبق يرى البعض أن هناك ارتباطا بين نوع من حبوب الحنطة الذى كان يُستخرَج منه شراب مسكر، وأنه كان من بين ألقاب الإله ديونيوزيوس إنه (إله الخمر والسكر) لذا ففى رأيهم أنه لاصلة للكلمة الأصلية (الديثورامبوس) بالماعز، ولكنها تعنى (السكر) أيضا، ثم يأتى الشاعر (ثيسبيس) وعربته والذى كان أول من قدم (الشعر) بين الفواصل الاحتفالية، وألقى الشعر كلامًا دون إنشاد، ويأتى بعده الشعراء (خوربلوس، وبراتيناس، وأريستاس) ثم (فرينخوس) الذى أدخل على التراجيديا دور

ممثل آخـر إلى جـانب دور قـائد الكورس وكـان أول من أدخل الأدوار النسـائيـة.. لكن مسرحياته ضاعت للأسف، وتتقدم الدراما خطوة عندما تعرف هذا (الكذب) أى الفن التمثيلى - أى الظهور أمام المتفرجين تحت اسم شخص آخر وتحت قناعه، ورواية حدث وهمى كما لو كان حدثا حقيقيا.. أما الكوميديا فقد نشأت من أغانى الكوموس أى تلك المواكب المعربدة المرحة، وهكذا تطورت الدراما من الشعائر الدينية البدائية حتى وصلت إلى شكلها الفنى المكتمل عند (ايسخولوس، وسوفوكليس، ويوروبيدس، واريستوفانيس) وهو الشكل اليونانى القديم الذى ساد العالم فيما بعد فى كثير من أنحاء العالم الغربى والذى انتقل من العالم الغربى إلى كثير من بقاع المعمورة.

إذن فبادئ ذى بدء.. علينا أن نقرر أن فنون المحاكاة غريزية - لايملك أحد أن يحكم على ثقافة ما بأنها تخلو منها، وأن الشكل الغربى للمسرحية يناسب الحضارة الغربية، ولكن ليس شرطاً ووجوداً - يتمتع بالحتمية، إنه على أحسن الفروض شرط كمال، وأن فنون العرض كانت موجودة ومتداخلة مع النشاط المسرحى الذى استرفد وليس استورد الشكل الغربى للعرض، وذلك كما يشير دكتور محمد حسن عبدالله فى كتابه المسرحى المحكى.. تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى، والذى يتساءل عن ماهية هذا المسرح الذى لم يعرفه العرب، وهل من المحتم أن يكون طبق الأصل على المسطرة الأوروبية؟

بالطبع ليس من المحتم أن يكون طبق الأصل على (المسطرة) الأوروبية، ورغم ذلك فإن السورى (على عقلة عرسان) فى كتابه وقفات مع المسرح العربى ١٩٦٦ - يبحث - بمقاييس المسرح الغربى - عن عناصر المسرح الثلاثة:

(الحركة، والكلمة، واللحن) والتى تحققت فى نسق طقوس حال الطواف بالكعبة قبل الإسلام، وهو طقس دينى عربى قديم كان يجمع بين الصوت والكلام والحركة وجماعية الأداء، وطقوس عبادات الأصنام والأوثان وتجمع الناس وأدائهم الحركى حولها، والمهرجانات الأدبية فى سوق عكاظ وطقوس الاستسقاء، وفعل (النياحة) والنائحة.. فالنائحة صاحبة مهنة، تدخلها فى فن الممثل - لأنها تتقمص شخصية المحزون، وتجند طاقتها المظهرية من (حركة، واشارة، وثياب، وتنغيم للصوت). وكذلك (المنافرات) -

حيث (يتهاجى) ويتفاخر رجلان بينهما (حكم)، ومجالس الغناء، الكوميديا المرتجلة، وحكايات أشعب الذى يتطاول، ويتقاصر، ويتحادب، ويتشامخ.. ليدلل على مهارته، وغنى نوادره، وسيطرته التامة على جسمه وحواسه وانفعالاته، وأنه كان للعرب عروضهم الحركية (الموسمية)، وهناك نصوص حكائية تتقبل - بشىء من التعديل - أن تعاد معالجتها فنيا، فتصلح أن تكون أساساً حكائيا لمسرحيات ناجحة مثل «كليلة ودمنة». كما نشير إلى دعوة الكاتب التونسى الذى قدم دراساته الهامة عن السيرة الهلالية (الطاهر قيفه) أن يلتفتوا إلى التراث القصصى العربى، أن يستنبطوا منه أشكالا تخدم المسرح، وأن يفيدوا من شخصية (الراوية) فى هذا التراث، وكذلك تشير إلى مقولة المسرحى المغربى (عبد الكريم برشيد) أن (الأذن) هى أداة الإدراك الجمالية والأساسية والمعرفية لدى الإنسان العربى - كما جاء فى دراسته (التراث العربى والمسرح) ١٩٨٤ ونعود إلى (حفرية). جديرة بالاهتمام، وهى التى قام بها (د. محمد حسن عبدالله) فى كتابه المسرح المحكى دار قباء ٢٠٠٠ ليساهم فى مجموعة الحفريات التى قام بها الكثيرون من قبل فى مجال (حفريات البحث عن المادة المسرحية الخام) والتى سنعرض لها.. إذ يرى ان (المسرح المحكى) يعتمد على نصوص مكتوبة - فى غير صيغة مسرحية جاهزة بالطبع.. ويمهد لموضوعه قائلاً: (القضية هى: أن لدينا تراثًا قصصياً ذا (طبيعة مسرحية)، يصدر عن خيال مسرحى، وفهم متميز لمطالب (المشهد)، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحى، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية، وليس الحوار.. لأن الحكى كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن (الأذن) العربية هى الطريق المدرب لالتقاط الجمل (وليس العين). ولأن (التمثيل) لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية، على الأقل إلى تخوم العصر الذى اخترنا منه هذه النصوص). ويرى أن (المسرح المحكى) هو عكس طريقة (بريخت) التى تراعى أسلوب الحكى ووضعها إطارا للسياق والتفكير الدرامى فى أعمال كتبت لتقدم عن طريق الحكاية.. ويضرب مثالا بسبعة نصوص من مصادر مختلفة بين الأدب، والتاريخ، والأخبار، والتراث الشعبى، والتى تلتقى إلى أن وراء صياغتها فكرا مسرحيا، واستحضارا لطرائق التشكيل المسرحى لتبنى موقفا، أو تفسر شخصية، أو تغوص فى عالم الحلم، أو تستخرج المفارقة، أو تستهدف إبراز المألوف فى صورة النادر..

(إنها تتحرك إلى مواقع مسرحية بطبيعة إدراكها وتشكلها، وهذا هو القاسم المشترك بينها، وهذه النصوص هى (مصارع العشاق، لابن السراج القارى، الفرج بعد الشدة، للقاضى التنوخى، مقامات بديع الزمان الهمزاني، أخبار الحمقى والمغفلين، لابن الجوزى، الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق المستشرق هنس وير، المستجاد من فعلات الأجواد للقاضى التنوخى، تزيين الأسواق فى أخبار العشاق لداود الانطاكى)، ويرى أن موهبة مؤلفى هذه الكتب موهبة مسرحية فى جوهرها.. تبدو فى قدرة التشكيل الفنى للمشهد، وطريقة الأشخاص (الأبطال) فى علاقة موجهة تقوم على تعارض الأهداف أو الإرادات، مما ينشئ صراعا، وانتقاء الموضوعات المحددة الحادة، وتضييق مجال الحركة، وغلبة الحوار بحيث يسيطر على الصياغة.. ويؤكد أن التصوير المسرحى، وما يستتبع ذلك من شروط فنية، متحقق بالفعل فى عدد غير قليل من الحكايات العربية، ليس عن المجافاة لفن المسرحية أن نعد ها مسرحية ذات صيغة عربية حكائية.. باعتبار أن فن الحكى هو الفن الأصلى المتجذر فى أرض الثقافة العربية... وتكون [المسرحية المحكية] تنويعا على الشكل المسرحى المعروف، الشائع، وهو تنويع يغنى مطلب الأصالة الذى نلح عليه (حضاريا) فى هذه المرحلة، كما أنه يحرر مقاييسنا الأدبية من سيطرة مقاييس الإبداع الغربية (فالمسرحية المحكية) ليست صيغة مشوهة من المسرحية الممثلة، وليست صيغة (مهجنة) من نوعين أدبيين (المسرحية + الحكاية) فهى تشكيل خاص يستطيع دون غيره من أشكال وسياقات الحكى.. أن يحقق جماليات خاصة به ويستجيب لتصوير وتشريح مواقف وأحداث وشخصيات، ويجسد مشاهد وحالات، لايسهل أن تلقى قياد أسرارها لطريقة أخرى من السرد. ويلاحظ د. حسن عبدالله أنه يتوفر فى هذه النصوص (الاهتمام بالشخصية وصراع الطبائع المتعارضة، والتعارض المحرك للدراما والتناقض)، ويرى أنه يمكن أن نجد تشكيلا مسرحيا لا يلتزم بطريقة المسرح الأوروبى فى توزيع العبارات الحوارية على صفحة الورق، وأن ما يبحث عنه لايعتمد على مادة حكائية يمكن إعادة تشكيلها فى صياغة مسرحية، لأن هناك قصصًا وأخبارًا وحكايات عربية تستجيب للمعالجة المسرحية وأنها أكثر من أن تحصى فى تراثنا.

مقــدمة

فـى الـبحـث عن هـوية لـلمسـرح الـعـربى

الخصـائص القـومـيـة ليست مـجـردة فى المسـرح.. لأن المسـرح فى حوار دائم مع التغيرات الاجتماعية والسياسية التى تتغير وتتحول باستمرار، وقد واكب المسرح العربى فى العصر الحديث الأحداث القومية التى مرت بها الأمة العـربية، وإن اختلفت درجة الاهتمام والمواكبة من حدث لآخر وحظيت نكبة فلسطين بالنصيب الأكبر من هذا الاهتمام، وكذا هزيمة يونيو ١٩٦٧، فمنذ القرن التاسع عشر ونحن نتعرض لموجات متلاحقة من الغزو ولم تكن لدينا الفرصة لنهتم بالمحافظة على قيمنا ضد أيدلوجيا الغزاة الأوروبيين، لذا لا نستطيع أن نلوم كتاب المسرح العربى الرواد حين أداروا ظهورهم عن معطيات الشكل العربى الشعبى والقومى الموجود حولهم بالفعل باستثناء بدايات (مارون نقاش، وأبو خليل القبانى ونصوص وهزليات يعقوب صنوع الشعبية المنسوبة إليه والتى نشرت بعد رحيله بعنوان «الألعاب التياترية» **** ليأخذوا من المسرح الغربى الذى كان قد حقق إنجازات فنية بارزة على مدى خمسة وعشرين قرنا من التطور.. لأن هؤلاء الرواد عاشوا فى ظل التبعية التى حاصرنا بها الغزو الثقافى الأجنبى من كل جانب وحاول أن يهدد وحدتنا واندماجنا الثقافى. لذا كان من الطبيعى أن يتبع مسرحنا العربى منذ منتصف القرن الماضى خطى المسرح الأوروبى وهو تطور طبيعى لمنطقتنا.. إذ لم نكن نستطيع أن نستغنى عن الأفكار والمؤثرات الإبداعية التى تأتينا من الخارج ولم يكن من السهل حل مشكلة المسرح العربى على حدة.. بعيداً عن التيارات الوافدة.

وتاريخ المسرح العربى فى القرن العشرين هو انعكاس لنضج بطئ وانعكاس أيضا لقضية التحرر القومى حيث وجد المسرح فى العواصم العربية بشكله الأوروبى مع وجود أشكال شعبية فى المناطق البعيدة عن العواصم ومالكل منطقة من سمات خاصة مختلفة وأشكال تقليدية شعبية، وقد وازن رواد المسرح الأوائل مابين ملامح الشكل الشعبى وتقاليد المسرح الأوروبى فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين - ثم ظهر توفيق الحكيم الذى بدأ شعبيا بمسرحية «على بابا» سنة ١٩٢٦ إلى أن سافر إلى باريس وعاد مقلدا المسرح الأوروبى، وكذلك فعل محمد تيمور، وظهر رجال مسرح من أمثال جورج أبيض وعزيز عيد وزكى طليمات ويوسف وهبى تتلمذوا على أيدى أوروبيين فى ظل جو يسوده الحماس والحاجة إلى الاستقلال السياسى.. كذلك ظهر كتاب من أمثال إبراهيم رمزى وعباس علام وحامد الصعيدى وعدد من المقتبسين وعلى رأسهم هؤلاء جميعا الموهوبان بيرم التونسى وبديع خيرى والشاعر الكبير أحمد شوقى، وفى فترة العشرينات ظهرت بعض الأعمال المسرحية القومية المتناثرة التى تعانى من النبرة الخطابية مثل عبد الرحمن الناصر ١٩٢١، صلاح الدين ومملكة أورشليم ١٩٢٢، أبطال المنصورة ١٩٢٣، ومن قبلهم مسرحية الكاهن المتنكر، التى قدمت فى شكل غنائى من تأليف الشيخ أمين الخولى ١٩١٦ وتقع أحداثها فى عهد الناصر لدين الله الذى استمرت خلافته من ٣٠٠ إلى ٣٥٠هـ، وفى عصره بلغت حضارة العرب فى الأندلس أوجها ومجدها ومصر الخالدة ١٩٤١ من إخراج فتوح نشاطى ومقتبسة عن الفرنسية. والتى لم تحظَ بأى نجاح ومصرع كليوباترا ١٩٤٠ والوطن ١٩٤٣ اقتباس لأدمون تويما وإخراج زكى طليمات وشجر الدر ١٩٥١ لعزيز أباظة ومسمار جحا لعلى أحمد باكثير ودنشواى الحمراء لخليل الرحيمى وكفاح شعب ١٩٥٣ لمحمود شعبان.

وقد ألهمت النكبة الفلسطينية ١٩٤٨ مشاعر كتاب لمسرح فقدم المسرح فى مصر مسرحيات «العائد من فلسطين» ١٩٤٩ تأليف: فتوح نشاطى ونيروز عبدالملك والصهيونى ١٩٤٩ تأليف وإخراج يوسف وهبى، وظلت هذه القضية غائبة عن المسرح المصرى منذ عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٧٠ أى ما يقرب من واحد وعشرين عاما قامت فيها حركة الجيش فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والعدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ثم هزيمة ١٩٦٧ -

إلى أن تناول القضية عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحية وطنى عكا ١٩٧٠ والنسر الأحمر ١٩٧٥ وألفريد فرج فى مسرحية النار والزيتون ١٩٧٠ التى تعد أنضج هذه الأعمال لأنها تقوم على شكل هو مزيج من الدراما التسجيلية والشكل الملحمى (البريختى) الذى يخاطب وعى المتفرج.

أما مسرحيات هزيمة ١٩٦٧ فأغلبها مسرحيات مناسبة عابرة ومتواضعة كتلك المسرحيات التى قدمت لتواكب عدوان ١٩٥٦ مثل اللحظة الحرجة ليوسف إدريس وصوت مصر لألفريد فرج ومش هنسلم لمحمد عبدالرحمن، وبعد هزيمة ١٩٦٧ ظهرت مسرحيات المسامير لسعد وهبة وحفل سمر من أجل ٥ حزيران لسعد الله ونوس والتى منع عرضها فى كل العواصم العربية فيما عدا السودان والتى تعد نموذجا لمسرح التسييس الذى ينادى به مؤلفها فى (بيانات لمسرح عربى جديد) والذى يقوم على حوار بين مساحتين الأولى هى العرض المسرحى لجماعة تتصل بالجمهور وتحاوره والثانية جمهور الصالة التى تنعكس عليه ظواهر الواقع ومشكلاته وربطه بالحدث السياسى ومشاركته مع الممثل الاحتفالى بالمسرح وتبادل الأدوار بين الممثلين، والعناية بالشكل الشعبى كما نجد القضية فى مسرحية ممدوح عدوان محاكمة الرجل الذى لم يحارب ١٩٧١ والتى يحاكم فيها الوضع العربى والهزيمة، وأما حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ١٩٧٣ فلم تفرز لنا عملا مسرحيا هاما يمكن الإشارة إليه مثل «حدث فى أكتوبر» لإسماعيل العادلى وحبيبتى شامينا لرشاد رشدى وسقوط بارليف لهارون راشد رشيد..

وتوارت النغمة القومية بعد اتفاقية كامب ديفيد فى الأعمال المسرحية التى عرضت فى العواصم العربية، وأود أن أشير هنا إلى أن المسألة فى جوهرها تكمن فى أن الذى يفرق بين مسرح قومى وآخر هو رؤية الفنان لواقعة، وتوالى الاختفاء التراجيدى لهذه النغمة إلى أن نشبت حرب الخليج (١٩٩٠-١٩٩١) والتى تختلف عن الحروب التى سبقتها اختلافا كبيرا فهى ليست معركة قومية تدافع فيها الأمة عن هويتها بل هى شكل من أشكال الانقسام والتفكك العربى وتتعرض فيها القيم القومية للتهديد والخطر على أيدى الإمبريالية الأمريكية والصهيونية ومخاطر التمزق العربى والروح القبلية والنعرات الطائفية والمزايدات والتى تخشى أن تؤدى إلى أن يتخلى الكاتب عن القتال ويلزم

الصمت لأن الهوية القومية لا يمكن أن توجد دون صراع ضد المنتفعين وضد موجات الغزو الأمريكى الصهيونى، وهى معركة يجب أن تخوضها الأمة بحيث يمكن أن تعكس ليس فقط انتصار هذه الأمة على الاستعمار الثقافى.. بل تعكس أيضا تطلع هذه الأمة نحو التطور العقلى والعلمى والفنى. وبالمثل فإن الوعى القومى العربى يتجذر فى ردود أفعالنا ضد الاستعمار الاقتصادى والاجتماعى والثقافى الذى يعود إلى الفعل الثورى.. إذ ستكون هذه الهوية العربية مثمرة ومنتجة أكثر، إذا شاركت واندمجت فى التجربة الثورية فى العالم، لهذا-وعلى الرغم من الاختلافات والتباينات والفروق بين أبناء أقطارنا العربية وحاجتنا إلى التنمية الاقتصادية إلا أننا يجب علينا نحن - العرب - أن نعمل من أجل التكامل والتوحيد والدمج ووحدة هويتنا الأساسية كأبناء للأمة العربية.. وعلينا.. ونحن نتعرض لهذه الثقافة العنيفة أن نداوم على التوكيد والتركيز على القيم الوطنية والقومية وإعادة النظر فى تراثنا والتركيز على القيم الوطنية والقومية وإعادة النظر فى تراثنا واستلهامه لترسيخ الهوية وتجذيرها بحثا عن الحقيقة، ونشير إلى أن خطاب التأصيل للمسرح العربى على اختلاف توجهاته يؤكد على ضرورة القطع مع المسرح الغربى ومرتكزاته بحثا عن شكل مسرحى عربى مغاير.. إلا أننا سنجد الكثير منهم - رغم مناداته بثمار التأصيل والتجذير - يعود إلى المسرح الغربى بأشكاله التقليدية والحديثة رغم تغليفهم لما يدعونه بشعارات التجذير والتأصيل..

ويرى (د. فوزى فهمى) فى مقدمة كتاب «دراسات مختارة من مسارح آسيا» تحرير جون جاكو ترجمة نورا أمين - المسرح التجريبى ١٩٩٥ أن ولادة هذا الشكل المسرحى العربى المغاير للمسرح الغربى قد ارتبطت بمنهج (اركيولوجى) يسعى إلى نفى واستبعاد وإقصاء المسرح الغربى واستحضار كل ماتحتويه الحفريات التراثية فى محاولة، لاستلهامها.. رغم الانقطاع الذى حدث لها، وذلك وفق تصور يرى توليد شكل مسرحى عربى فى بوتقة مغلقة ويلقى على التراث عبء التأسيس، بتوجه سوسيولوجى تحريرى مناهض للهيمنة والتبعية والإلحاق، واكتفت خطابات التأصيل فى مواجهتها للمسرح الغربى بأن راحت تفتش عن ظواهر جنينية للمسرح، وتظاهرات شعبية، ورصيد فنون الفرجة فى التراث العربى كمحاولة لرفضها تقليد المسرح الغربى، تأكيدا لهوية المسرح العربى المنشود دون البحث عن تفاعل مع ثقافات أخرى لاستلهام البديل.

وأتصور أن دعوة التفاعل هذه مع الثقافات الأخرى غير الغربية كما هو مشار إليه فى سياق الحديث أمر حيوى، ونتساءل لماذا لاتنضم الثقافات الغربية أيضا إلى مثل تلك الثقافات الأخرى؟ وذلك (لتزكى التفاعل وتحقق استلهام البديل المنشود فى خطاب التأصيل) – هى أيضا دعوة تضعنا مرة أخرى – فى نفس مشكلتنا مع المسرح الغربى الآن وتبعيتنا له؟ وإذا كان المسرح الغربى الذى يمتد عمره إلى خمسة وعشرين قرنا من الزمان الذى ربما تكون قد أصابته الشيخوخة ويحتاج إلى التجريب فى المناهج والتقنيات لنقل السير والأساطير التقليدية الأسيوية إلى شكل من المسرح.. فإن مسرحنا العربى مازال وليدا وقد امتسخت ملامحه بسمات المسرح الغربى، ومازال يحتاج إلى الشكل الأصيل.. لا إلى التجريب الذى يبحث عنه المسرح الغربى الآن. وتظل المشكلة كما هى فمشكلتنا الأساسية هى التعرف الدقيق والحميم والصادق الأصيل بحفريات تراثنا الشعبى لنعثر فيه على المواد المسرحية الخام، والذى سيفرض شكله وخطابه على المبدعين.. لذا فإن ما يطالب به الباحث (شريف خازندار، ودكتور على الراعى) من أن مسرح الشرق أقرب ما يكون إلى المسرح العربى.. عند الباحث الأول، أو عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية، وأنه لابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس للكلمة فقط بل فى كل مايؤدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات غناء وموسيقى والتأليف فى الوسائل الفنية فى العرض عند الباحث الثانى – هى مجرد سمات خاصة أو جانب واحد من السمات الخاصة بالمسرح الأسيوى أو غير الأسيوى، وعلينا نحن أن نبحث عن السمات الخاصة بمسرحنا دون السقوط فى الغوغائية الفلكلورية والشكلية والزخرفية ورش الأصباغ والترميم، والاستفادة من الثوابت وتجليات تعدد الثقافات، وإدراك الحس التاريخى والتراث دون أن يكون ذلك انغلاقا على الماضى أو انغلاقا عما حولنا، ودون أن يصبح التراث (كما يقول دكتور فوزى فهمى – المرجع السابق) – وثيقة حلول تفصلنا عن إبداعاتنا أو تقطع حواراتنا مع الغير، ودون الرغبة فى التماهى والاستنساخ)..

التجريب فى المسرح العربى

تعددت دروب البحث عن شكل جديد فى المسرح العربى منذ الستينيات وأدت كثرة الدعوات إلى التأصيل والتجذير دون ضوابط. والعودة إلى أشكال التراث البدائية، مع نبذ النص واستبداله بمعطيات الارتجال الجماعى إلى سقوط كثير من الأعمال المسرحية التجريبية فى ألوان من الشكلية المفرطة والغوغائية الفولكلورية التى تحجب عنا كثيرا من القضايا الجمالية الأساسية وتلهينا عن تعميق البحث فيها، والذى لاشك فيه أن العودة إلى صيغة التأليف الجماعى قد أدت إلى إضعاف التأليف المسرحى كما جاء فى تقرير مهرجان قرطاج عام ١٩٨٣.. وعن التجارب السابقة للاحتفالية يعلق الدكتور الناقد إبراهيم حمادة على (قالب الحكواتى) الذى اقترحه كاتبنا الرائد توفيق الحكيم قائلا: (ليس من المعول أن نسعى إلى استيراد قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة فى الزوال لأن هذا كفيل بتدمير القليل مما لنا من تراث مسرحى حقيقى إذ يصبح (الحكواتى) شكلا لعرض تصب فيه النصوص الجاهزة، لذا فقد أصبح التراث لدى الكثيرين من هؤلاء مشجبا تعلق عليه قضايا معاصرة دون حرص على أصوله وجذوره حيث يحشرون كل شىء فى الدراما الشعبية، ويرى البعض أن اللجوء إلى التراث ردة ثقافية تعكس مدى قلق المبدع العربى وتصدعه مما أدى به إلى البحث عن الهوية المفقودة، ويرى البعض الآخر أن اللجوء إلى التراث إنما هو نوع من الهروب السلبى نتيجة انعدام الشجاعة فى طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر فيلجأ إلى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية، ويرى المرحوم محمد مسكين فى مقاله (من أجل مسرح نقدى) مجلة «أنوال» المغربية - العدد ٤٨-١٩٨٣م أن تعامل المرسح العربى مع التراث قد جاء نتيجة حملات التشكيك المختلفة التى انصبت عليه إلى جانب التهميش والغربة التى لحقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من لدن الفكر الاستعمارى) ونكتشف أن

أغلب الذين نظروا للاحتفالية تدور تنظيراتهم فى دائرة التصورات التى تحتاج إلى التقييد بالممارسة المكثفة، وأن أغلب الأعمال المسرحية التى قدمت لم تنج من البهرجة والمجانية أحيانا فى معالجة المتناقضات السائدة فى المجتمع العربى فقد غاب عن الطيب الصديقى – مثلا حقيقة الصراع، وركز على الجانب الشكلى والتقنى فى العمل المسرحى فى مثل تجاربه «مقامات بديع الهمذانى» و«الغفران» و«الإمتاع والمؤانسة» ويرى الناقد بول شاؤول (مجلة أسفار العراقية – العدد ٨ – ١٩٨٥م) أن (الفرق الجماعية العربية ماكانت لتقوم على الشكل الذى قامت عليه فى بعض التجارب المهمة لو لم تتخذ (مثالا عربيًا) معينـا تتعمق فى تلمسها لهذه التجـارب سـواء من حـيث المضمـون أو الدوافع أو من حيث المنهج والنظرية والتنفيذ). ويؤرخ بول شاؤول (للمسرح الجماعى) فى الغرب و (لمسرح الشمس) على وجه الخصوص الذى قام بثورة شاملة على مجمل الواقع المسرحى الغربى، وتقلص دور بريخت وبيرانديللو وبترافايس، وتاق إلى العلاقة بالجمهور، وإلى الفضاء المسرحى وإن هذه الفرق وغيرها التى أثرت فى تكوين بعض الفرق الأساسية عندنا فى العالم العربى لدرجة التماثل، ويستخلص الناقد بول شاؤول (المشترك) بين تجربتى (الحكواتى) وروجيه عساف فى لبنان (المسرح الجديد) فى تونس، وبين (مسرح الشمس) فى فرنسا بقيادة الفنانة (اريان منوشكون) من خلال خمس نقاط هى (الدافع والهدف، مسألة النص، مسألة الفضاء المسرحى، مسألة الممثل، مسألة العلاقة بالجمهور) حيث يقوم منهج العمل بخلق (ريبرتوار) يزاوج بين التجربة اليومية للمتفرج: مما يؤدى إلى ربط عملها المسرحى بمحيط اجتماعى معين، وتصاغ صياغة لاتخلو من الارتجال.

ويؤكد بول شاؤول أن هذا المنهج نفسه هو الذى اتبعه روجيه عساف وفرقة الحكواتى لتبلغا حرفيا حيث كان يركز علاقته بمحيط اجتماعى معين سواء فى قرية أو جماعة، ويقوم أعضاء الفرقة بجمع المعلومات والدراسة بالوثائق لتصبح مادة معينة للارتجال والصياغة، وكما فى بيان (المسرح الجديد) فى تونس نجد التشابه تام بين ماينادى به وبين ماتعمله وتفكر فيه وتمارسه فرقة (مسرح الشمس) الفرنسية فمن ناحية النص المسرحى تتولى فرقة مسرح الشمس كلها كتابة النص وترفض كلمة

المسرح وتستبدلها بالعرض أو بالفرجة، وحل محل مسرح العقدة صفة المسرح المفتوح المفترض ليكون من اللوحات والمقاطع المستقلة بعضها عن بعض تقريبا وهو تأثير بريختى.

كذلك يعتمد (مسرح الشمس) على الارتجال فى مواقع أو خطوط أو مرجعيات تقنية أو أسلوبية تستعمل كمرتكزات مثل (المهرجين والشخصيات العادية للكوميديا ديلارتى) معتمدين على الارتجال والتفكير الجماعى وبهذا يصبح النص عملا يتطور. ومن هذا المنطلق يرفض روجيه عساف وغيره النص المكتوب الجاهز والنص الفردى الذى يحمل بصمات فردية – ليكتب وفرقته نصا جماعيا يكون كل ممثل فيه حسب تعبير (روجيه) فى (لقاءات معنا مكتوبة وشفوية). لذا ففى مسرحيات (مسرح الشمس) و(فرقة الحكواتى) مشابهات ومتطابقات كثيرة فى تجديد الموضوع التاريخى والعمل عليه وكتابته وتقديمه، وأثر الكتابة الجماعية وطبيعة النص، والفضاء المسرحى.. حتى أن عناوين المسرحيات متشابهة. ولا يختلف (المسرح الجديد) فى تونس فى مفهومه لكتابة النص الجماعى عن (مسرح الشمس) ومسارح عربية أخرى كمسرح الاكسواريوم، فى مجال الفضاء المسرحى حيث يحاول مسرح الشمس أن يجعل من أى مكان خشبة مسرح فى الهواء الطلق، ويتخذ من كل الأماكن الممكنة مساحة لحركته، وهو نفس المنطق الذى ينطلق منه المسرحان العربيان.

وقد أعادت فرقة الحكواتى وفرقة المسرح الجديد إنتاج المفاهيم والتقنيات والتنفيذات الغربية للمسرح الجماعى كحركة احتجاج سياسى أو فكرية أو فنية وخصوصا فى علاقات الإنتاج والاستهلاك ومتطلباتها واستقلاله عن المؤسسات التجارية السائدة، ويسعى (مسرح الشمس) وغيره من المسارح، ويقلده فى ذلك كثير من الجماعات المسرحية العربية – إلى إلغاء الفضاء المسرحى والكاتب المختص والمخرج، والتمرد على القاعات الرسمية الاعتيادية، ويقرر الناقد بول شاؤول فى خاتمة مقاله أن هذا المسرح لايمكن أن يستمر د ون دعم رسمى منظم وثابت، ونتفق معه فى أننا لا يمكن أن نتضامن مع تلك الدعوات التى تلغى الكاتب والمخرج وفنان الديكور والإكسسوار والإضاءة، وإن كنا بالفعل نعتز ببعض التجارب الثرية لبعض هذه

الجماعات المسرحية.. لكن أتصور أن كثيرا من هذه الجماعات المسرحية التى تنادى بالاحتفالية مازالت فى حاجة إلى الخبرة لتتضح وتتجاوز مرحلة التنظير الطموحة المليئة بالأحلام لتتوازى مع التطبيق العلمي والعروض الفعلية، وأوضح الأمثلة على ذلك ورقة العمل المبدئية) لجماعة السرداق المسرحي التى قدمت بيانها عام ١٩٨٤ – وهو بيان يتسم بأسلوب خطابى كأسلوب المنشورات (السياسية الأحادية الجانب)، وبه نقلات من موضوع د ون أن يستوفى كل موضوع حقه من البحث، وهناك موضوعات أخرى خارج سياق الموضوع. والبيان قائم على تصور خاطئ. وهو نسبة الجماعة إلى مكان هو (السرداق).

ويهذا يصبح السرداق بديلا للعلبة الإيطالية، ويصبح سجنا يحبس المسرح فيه نفسه. فالمكان والفضاء المسرحي عنصر تتحرر الاحتفالية من قيوده.. فالبيان يحاول محاولة متعسفة لفرض أهمية المكان المسرحى (السرداق) الذى لا يعنى شيئا فى المسرح الاحتفالى الأساسية. فالسرداق لايضفى أية قيمة أو دلالة على الشكل المسرحى، ويتجاهل هذا البيان دراسة الرؤية المسرحية الاحتفالية، وكان من الأجدر – منهجيا – أن يبدأ بدراستها، واهتم بدلا من ذلك بدراسات عملية خارج إطار المسرح وهى التنظير السيكولوجى والاجتماعى والإنثربيولجى. دون عناية فى البحث فى الإبداع المسرحى والأشكال المسرحية، وبدون أن يتطرق إلى الموضوع المسرحى أو الفكرة المسرحية والنص. بل ويتبنى مفهوما ارسطيا قديما فى تركيزه على مشاعر أقرب إلى مشاعر التطهير الأرسطى بإثارة الخوف والشفقة مثل قوله إن المسرحى يسعى إلى (راحة الإفاضة وطمأنينة البوح)، وكأنها جلسات من جلسات التحليل النفسى.. وليس مسرحا جماعيا يخاطب العقل ويخلق علاقة الاحتفالية حيث يذهب الجميع – الفنانون والجمهور – للاحتفال والفرجة فكأن الناس تذهب إلى الفنانين وكأن الفنانين يذهبون إلى أناس أو إلى القهوة أو فى الحلقة أو على خشبة المسرح.

وعندما تتعامل ورقة البيان مع السرداق كمعمار مسرحى لا أجد أى علاقة بين السرداق (الذى لا يقدر على التعامل معه كمعمار اعتقالى إلا طبقات معينة من الشعب المصرى وليس كل (الشعب المصرى)، وتعتمد ورقة العمل للتنظير لمسرح السرداق كما

سبق أن أشرنا على الممثل الذى هو العنصر الأول فى العمل الاحتفالى وإيجاد مسرح انثربيولجى مصرى يقوم على البحث فى عادات وتقاليد وجذور الشخصية المصرية بإطارها القومى، والاستفادة من المعمار الشعبى (السرداق)، الذى يستخدم كل مكان للاحتفالات الشعبية ولفنون الأداء، والصياغة المسرحية التى يمكن أن تصاغ وفقا لمفردات وقوانين الاحتفال الشعبى! ومن خلال رؤية جديدة، (يفرض نظريا) كل مفردات مكونات اللغة والشكل المسرحى الغربى القائم مثل: (مكان العرض والعلاقة بين الممثل والجمهور والمضمون والإخراج)، ويقترح الخروج على مكان العرض واستبداله بالمعمار الشعبى الاحتفالى (السرادق) نظرا لارتباط هذا المعمار بمظاهر الاحتفال الشعبى الدينى الخاص بالجماعات الشعبية أو يفرض هذا الأسلوب قالبا فنيا خاصا من حيث إنه التقاء بين الممثل والجمهور فى الجو الاحتفالى الفعلى الذى يشترك فيه الجمهور فى صياغة هذا الاحتفال/ المسرح - فهو عمل تلقائى يقوم على العمل الجماعى لأعضاء الفريق والمشاهدين، ومن الإمكانات التلقائية للممثل فى اكتشاف أدوات إشارات التعبير الإنسانى التقلائى - أما فكرة العرض فتعتمد على دراسة مصادر الأدب المسرحى المكتوب بشرط أن تفى بأغراض الجماعة والاعتماد على مصادر الأدب الشعبى الشفاهى والمكتوب.. بالإضافة على التراث الأسطورى والشعبى والدينى بغرض كتابة نص فنى جماعى للوصول إلى لحظة التوحد والتماسك من خلال المسرحية!!

ويقدم المرحوم (محمد مسكين) من المغرب ورقة بحث سماها (مسرح النقد والشهادة) تتطلع إلى الاستفادة كليا من المسرح البريختى الملحمى، لأنه يعتمد كثيرا على تقنيات التغريب والتباعد. وتكسير الجدار الرابع. مع الإلحاح على واقعية الفعل المسرحى. وقدم عدة فنون مسرحية مثل «اصبر يا أيوب» و«مهرجان المهابيل» والتى تلمس فيها (واقعية فى الطرح)، ووضوحا فى الرؤية وصفاء فى اللغة الفصحى، وسخونة فى الحوار، ودرامية فى الصراع، كما يقول (الدكتور مصطفى رمضانى) (مجلة «العربى» العدد ٣٨١ - أغسطس ١٩٩٠) أما (مسرح الصورة) الذى نادى به (د. صلاح القصب) فى العراق فيقوم على الصورة الطقسية والبحث عن أشكال جمالية متعددة التباينات واللقطات بين الفنون المختلفة، وأن الصورة المسرحية هى الوجه الآخر للشعر..

وهو لا يلغى المؤلف بل يقرؤه بشكل (يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك)، ويقوم على تركيبات من الخطوط والأشكال والألوان والأشياء الخام، ولغة الإشارات والحركة والوقفة، وسحر الطقوس والأساطير والميثولوجيا والرموز، وعلى الكم اللونى والتشكيلى الذى يفجر وحدة العرض الطقسى ويملأ مكانية العرض، وعلى كل أحواله الالتباس والتداخل. ومن التجارب الهامة فى مصر تجربة المسرح الصوفى ومسرح العربة ولانتصار عبد الفتاح، وتجارب عباس أحمد وأحمد إسماعيل فى الثقافة الجماهيرية، وكذا مسرح التياترو فى تونس، وفرقة المسرح العضوى التونسى، وفرقة الحجرة المسرحية فى سوريا، وفرقة مركز إيماء دمشق، وتجارب عزيز خيون وعونى كرومى فى العراق، وفرقة مسرح (فو) بتونس، وتجارب فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى ومسرح الحكواتى الفلسطينى، ومن خلال استعراضنا للجماعات المسرحية العربية التى تعتمد على الاحتفالية نجدها قد طورت وبلورت فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبى، وإعادة تركيب مفردات الموروث الشعبى العربى الصافى غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية.. إذ تشكل الثقافة العربية غير المشوبة ملجأ أمينا للمسرحيين الاستقاليين والرافضين الغزو الثقافى الغربى أو التفاعل بين الثقافتين الأوربية والعربية (الأروعربى) وحيد الاتجاه، وإن كنا نلاحظ أن الموجات الجديدة فى المسرح الغربى لم تغب عن بال منظرى الجماعات المسرحية العربية المعاصرة.. برغم تعمدهم الخروج عليه ومغايرة مفرداته فى تصوراتهم للمسرح العربى المستقل – كما سنتبين فيما بعد – لقد أدت كثرة الدعوات – إلى التأصيل والتجذير دون ضوابط. والعودة إلى أشكال التراث البدائية مع نبذ النص واستبداله بمعطيات الارتجال الجماعى إلى سقوط كثرة من الأعمال المسرحية التجريبية العربية فى ألوان من الشكلية المفرطة والغوغائية الفلكلورية التى تحجب عنا كثيرا من القضايا الجمالية الأساسية وتلهينا عن تعميق البحث فيها، والذى لاشك فيه أن العودة إلى صيغة التأليف الجماعى قد أدت إلى إضعاف التأليف المسرحى كما جاء فى تقرير مهرجان قرطاج عام ١٩٨٣ كما سبق الإشارة إلى ذلك. ونعود إلى (بيان جماعة السرادق) ونتساءل حول الدلالات (الحوارية – الإشارية – الحركية – الإيقاعية) التى تطرحها ورقة البيان،

كان لابد لهذه الدلالات من سرادق لكى يتم طرحها، وعندما تتناول (ورقة البيان) عناصر العرض المسرحى الأخرى – كالأداء التمثيلى والغناء الشعبى الاحتفالى تتناولها بشكل سطحى.. مع أن كل عنصر كان بحاجة إلى دراسة متأنية.. ومن الغريب أن ورقة البيان تهاجم التقنيات المسرحية رغم أن هذه التقنيات إنجازات حققتها البشرية على مدى قرون. فماذا يضر المسرح الاحتفالى لو استعان.. أو استفاد – إذا كان ذلك فى إمكانيته – فى استعمال آخر ماوصلت إليه تقنيات المسرح!؟

وأكبر عيوب هذه الورقة هو غياب الرؤية، حيث لاتستشرف الإجابة عن سؤال كبير حول ماهية الشكل المسرحى الأمثل الذى تهدف إليه.. ومجال الاجتهاد فيه، والخلط فى الاجتهاد بين أجرومية المسرح ولغته.. وتعود ورقة البيان فى الصفحات الست الأخيرة (الورقة ١٩ صفحة) والتى تتضمن مجرد عناوين فصول أو أبواب تنظيرية فى مجال منهج تدريب الممثل – دون تفصيلات علمية لهذا المنهج التدريبى، لتكرر بعض الجمل والفقرات التى تحتاج إلى كثير من الاستفسار والتساؤل.. فعندما يتطرق الحديث عن الممثل تتكرر أنه يمكنه اكتساب القدرة على التعبير الدرامى الكامل من خلال قدرة واحدة من قدراته (الحركة – الصوت – الكلمة) أو بقدراته كلها متجمعة دون الاستعانة بالتقنيات التقليدية وكأن هذه التقنيات ليست إنجازا سابقا يمكن الاستفادة به.

وعندما تنقل ورقة البيان إلى النص المسرحى نجدها تطرح قضية غير علمية فى البحث عن النص المسرحى أو الفكرة المسرحية – وهو منهج يؤدى إلى الفوضى واللجاج، ولا يمت إلى التقليد الشعبى بصلة إلا أنها تمت ممارسته فى لعبة الأحاجى والألغاز، وهنا تجاهل صارخ لما وصلت إليه الثقافة وفن المسرح فى العالم من تخصص واستعداد شخصى ومواهب نوعية.. إذ علينا أن نبدأ من حيث انتهت إليه إنجازات العالم فى هذا المجال، ونلاحظ أن الورقة لاتعنى النص المسرحى أو بفكرة النص المسرحى المحمولة أو المكتوبة.. وهو خطر من الممكن أن يجرنا إلى اللامعنى.. وقد أثبتت التجارب المسرحية لواضع هذه الورقة أنها قامت على نصوص مسرحية مكتوبة من قبل..

وأكدت التجارب القليلة التى قدمها أن السرادق مجرد لافتة لأنه يضطر أن يقدم كثيرا من عروضه دون سرادق وفى عـدة أماكن.. كما أنه لم يحدث أن قدم نصا شعبيا متوارثا (جيلا بعد جيل بأمانة). (وهو شكل (السامر) الذى يمثل جانبا من جوانب الكوميديا ديلارتى وهو الشكل الذى لا يؤدى إلى أى تطور ويجمد نموه).

كذلك تخلط ورقة البيان (فى رسالة البحث فى التراث الأسطورى)، والتى لايمكن أن تكون رسالة الممثل الشعبى السرداقى (كما تقرر ورقة البيان) وأتصور أنها مجال بحث لدارس متعمق فى التراث الشعبى وعلم الفلكلور، وتتجاهل (الورقة) فى آخر صفحاتها عنصرا أساسيا من عناصر الاحتفالية وهو.

(الجمهور).. ولاتطرح حوله التساؤلات.. وهل تبحث الاحتفالية عن جمهورها فى أى مكان تسعى إليه أم أن الجمهور يسعى إليها فى مكانها الثابت؟ وماطبيعة هذا الجمهور؟ وتقدم ورقة البيان صورة مشوهة لهذه العلاقة حين تقرر أن المسرح – كظاهرة اجتماعية – متنفس لأفكار هذا الجمهور ومشاعره، وذلك بشرط أن يدرك هذا المسرح طريقه الصحيح نحو الجماهير (بعيداً عن النمطية الكلاسيكية المغلقة فى الفنون الرسمية، وبعيدا عن التهريج والقبح الفنى فى الفنون التجارية).

إن ورقة البيان هذه مليئة بالكلمات البراقة وبالعشوائية أيضا، وهى صورة لبعض دعوات التأصيل والتجذير دون ضوابط مما أدى إلى ضروب من الشكلية المفرطة والغوغائية الفلكلورية، أو إلى التفرنج والتشبه بالغرب وتبنى تصورات استشراقية عن تراثنا الاحتفالى.. مما يعيدنا مرة أخرى إلى التبعية الثقافية للغرب التى سارت عليها الاحتفالية والتجريب فى المسرح العربى.

فالمسرح – كما نعرف – هو حوار د ائم مع التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تتغير وتتحول باستمرار، فما كان لدينا فى منطقتنا العربية قبل تعرفنا على المسرح الغربى لم يكن مسرحا حقيقيا – بالمعنى الأرسطى – بل مجرد أشكال أو مادة خام. بعضها ناضج والبعض الآخر ظل على شكله الفطرى. والمحافظة على أشكال المسرح فى الماضى ربما كان مفيدا كوسيلة للمحافظة على التراث الثقافى، لكن المسرح الذى يقيد ويجدد نفسه فى حدود المحافظة يفقد المشاركة فى التحولات

والتغيرات الحيوية فى المجتمع، وقد بدأ المسرح فى العالم العربى ونما فى ظل الجدل بين القيمة الخاصة بتراثه وتلك القيم التى وصلته عن طريق المستثمرين والغزاة المستشرقين والمغامرين. وكانت الغلبة فى النهاية للغزو الثقافى الغربى.. مما يهدد هويتنا الثقافية ويعرضها للخطر.. لدرجة أنه عند ظهور الحركة الواقعية فى المسرح العربى التى كانت من المفروض أن تعيد تجسيد حياتنا اليومية سواء فى الحضر أو فى الريف استمرت الأشكال العربية فى الانتشار فى كل من الكتابة والتمثيل.

فمنذ الستينيات قامت ثورة على هذه التبعية وظهرت الدعوات التى تنادى بالعودة إلى الجذور للنهل منها بشكل شوفونى متعصب. ورغم الدافع الوطنى والقومى لهذه الدعوات إلا أن أغلبها وجد نفسه يعود إلى تبعية ثقافية بشكل أو بآخر حيث وجدنا البعض يقلد الموجات الجديدة فى المسرح الغربى والبعض الآخر يقدم نظرياته وبياناته لمسرح قومى عربى لكنه - فى النهاية - يقدم أعمالا لا تختلف كثيرا عن الشكل الغربى فى شىء.

من هنا أتصور أن هويتنا المسرحية يجب أن لاتكون عودة إلى ماض مثالى، أو حنين وبحث حميم يحفران بحثا عن جذورنا المفقودة فقط، وإنما يجب أن تكون توكيدا ملحا وجارفا لقيم وأفكار تفسر السيادة والاستقلال الوطنى الموضوعى الذى يكون بالضرورة حيويا ومتحركا ومتعدد الأوجه، ويتطلب هذا التوكيد للذات تحررا ثوريا، وصنع مجتمع أكثر عدلا متحرر من الاستغلال والتبعية المسرحية، والمطلوب الآن تمثيل واع وناقد للمشكلات التى يواجهها العالم العربى.. ولهذا أتصور أن الدعوات المتأنية برفض المؤثرات الخارجية تمثل قصورا زائفا لدى النقاد ورجال المسرح الذى تمتد جذوره إلى الاتجاه المتزمت والمحافظ، وترجع أيضا إلى الخوف، ومحاولة الاختلاف والمغايرة السطحية، إذ نحن لانستطيع أن نستغنى عن الأفكار والمؤثرات الإبداعية التى تأتينا من الخارج. فمشكلات المسرح العربى لايمكن حلها على حدة.. وفى العالم الغربى الآن - الذى حقق إنجازات مسرحية واضحة عبر خمسة وعشرين قرنا من التطور - خير دليل على ذلك إذ نجد البعض يتجه نحو المسرح الأسيوى والأشكال المسرحية فى أفريقيا وفى أمريكا اللاتينية حيث يتم التبادل والأخذ والعطاء.

الاحتفالية والتجريب فى المسرح

عرفت شعوب العالم شكل الاحتفالية فى وقت مبكر.. وما الرقصات التعبيرية الكورالية فى اليونان أو بابات خيال الظل والمحنطين والحكائيين والحكواتى وعازف السيرة الهلالية وأرباب المساخر والسامر والأراجوز، والاحتفالات الدينية المذهبية كالتعازى الشيعية، والمنشدون والزار وعروض الحواة وحفلات الغناء واحتفالات الأفراح وصندوق الدنيا والاحتفالات الجماعية، وكذلك فنون السماجة والكتبة والحطائيين والحلقة والبساط سيدى الكتفى فى المغرب، وألوان الموسيقى الشعبية، والفنون الأدبية الإبداعية كالمقامة والحكاية والملحمة كألف ليلة والشاهنامية وزليخا وأبى زيد الهلالى وعنتر بن شداد وذات الهمة وعلى الزيبق وسيف بن ذى اليزن وفيروز شاه - إلا شكل من أشكال الاحتفالية التى ماتزال تمارسها الشعوب حتى الآن والتى يظل الجمهور فيها هو أهم عنصر من عناصرها.. وقد نشأت الدراما اليونانية من تلك الاحتفالات الشعبية أو الدينية التى كان يقيمها الإغريق فى المناسبات المختلفة وخاصة أعياد ديتوسوس والتى تقوم على الرقصة الكورالية التى هى أول عنصر شكلى.. وربما العنصر الأساسى لقرون عديدة. ثم أدخل فيما بعد - إلى الطقوس (متحدث) كما كان لدى العرب والشعوب التى اندمجت فى العروبة احتفالاتهم الشعبية والدينية مثل تلك التى كانوا يقيمونها فى مواسم الحج ويوم عاشوراء والمولد النبوى ووفاء النيل وتهاليل الطواف حول الكعبة، كذلك كانت الطقوس تؤدى فى المعابد المصرية فى المناسبات الدينية ولدى الكثير من شعوب المنطقة. لهذا فمن المعروف أن كل طقس له خصائص مسرحية ما، وكل مسرح يتضمن طقسا كما يؤكد كل من (ريتشارد ششنر)، (فيكتور تيرانر) فى دراساتهما حول المسرح والأنثربيولوجى.. لكن يظل الاحتفال والطقس شيء والمسرح شيء آخر. فقد نشأت الدراما - بالمفهوم العربى - من الحوار، وتطورت مع تطور المتحاورين والعلاقة بينهم، وبالتالى عرفنا كلمات الصراع والحبكة ونمو الشخصيات الموجود فى النص المسرحى، هذا النص الذى يطالب (أنتونين ارتو) فى كتابه «المسرح وقرينه» بوضع حد لاستبداده (فالمؤلف الذى يستخدم الكلمات لا مكان له) ويطالب (أرتو)

بنبذ القالب الدرامى بشكله الغربى القائم على النص المكتوب، والبحث عن شكل مسرحى جديد يعيد إلى المسرح طابع للمراسم والشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية والسحر (مسرح لا تتخطاه الأحداث بل يترك فيهما صدى عميقا.. ويسيطر عى تقلبات الزمان) ونموذجه المثالى مسرح جزيرة بالى بأندونيسيا الذى افتتن به.. لكن تظل هذه الأشكال الاحتفالية التى ذكرناها ليست أكثر من ملامح مسرحية أو فلنقل مواد مسرحية خام أولية.

وفى عالمنا العربى قامت محاولات فى سبيل تأصيل وتجذير المسرح العربى – الذى ظل منذ التأريخ له (بمارون النقاش) ١٨٤٨ تابعا للمسرح العربى، رافضا للتبعية، محاولاً الإنفلات من هيمنة المسرح الغربى.. بحثا عن القالب الاستقلالى الذى يستنطق الفنون الشعبية الأصيلة، وعن ولادة جديدة لمسرح عربى يستنبت من الثقافة العربية وتراثها.. وتتقيأ عن أشكال مسرحية فى الثقافة العربية لتوظيف الحكايات الشعبية، والاعتماد على أسلوب الفرجة الدرامية التى تتعامل مع المخزون الشعبى من الأشكال والمظاهر الأنثروبولوجية، والتركيز على العمل الجماعى، وكسر التضاد التقليدى، والاعتماد على الحلقة والخط الدائرى ليصبح الجمهور طرفا أساسيا فى العرض المسرحى، وتتقولب فلسفة هذه المحاولات المسرحية بفعل قوتين دافعتين متضادتين: الأولى.. طاردة تجهد فى الخروج من تلك التبعية للمركز الآخر، والثانية.. التحامية تجهد للدخول مع ذلك للمركز فى اتحاد – إنسانى بحثا فى الذات التى فقد الاتصال معها – كما يقول د. مفيد جوامده (مجلة عالم الفكر – العدد الرابع – يناير، فبراير، مارس ١٩٨٧) كل هذا كان شجبا للآراء التى انطلقت فى تفسير غياب المسرح فى الثقافة العربية.. من موقع الباحثين الغربيين والمستشرقين على الخصوص.. لأنهم ينظرون إلى المسرح من زاوية الصيغة الغربية الأرسطية وكأنه ماحدده أرسطو كقاعدة لفن المسرح صالح لكل زمان ومكان، وكأن الجنس الأدبى إنتاج ثابت ونهائى لايخضع لظروف واقعه التاريخى.. والدليل على ذلك أن هناك أشكالا أخرى من المسرح الإنسانى لدى الصينيين واليابانيين والأفارقة وغيرهم.. وبدأت المحاولات فى مصر عندما نادى يوسف إدريس (بمسرح السامر) ١٩٦٤ وتطوير هذا الفن الشعبى وإعادة

هيكلته ليفرز شكلا مسرحيا متحضرا.. والسامر لايقلد نصوصا مكتوبة، ونصوصه إما متوارثة يتفق عليها الممثلون إما يبدلون فيها، قوامها فرفور يشكل عليها المحور الرئيسى الذى تحدد حوله المسرحية - ويمثل الفن الجماعى الساحر الضاحك.. ثم نادى توفيق الحكيم بشكل يقوم على الاستفادة من فن الحكواتى الذى يعود إلى ماقبل السامر وإدخال الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء.. والتى تدور أحداثها فى العراء.. فى الجرن أو المصطبة، ويعتمد على فكرة الحكواتى والمقلداتى والمداح.. ومن بعده نادى د. على الراعى بنبذ النص المسرحى المكتوب - (إذا ماأردنا بالفعل أن نعيد الجمهور حول المسرح المرتجل كما عرف فى السنوات العشرين الأولى من هذا القرن ونبذ تقاليد الدراما الغربية بمفهومها الأرسطى والعودة إلى المنابع الشعبية المصرية)، وتوالت الدعوات فى العالم العربى لتأصيل وتجذير المسرح وتجاوز التنظير الأرسطى.. فنادى سعد الله ونوس بالمسرح المفتوح أو مسرح التسييس، وعبد الكريم برشيد - ومن قبله الطيب الصديقى وأحمد الطيب العلج بالمسرح الاحتفالى، وعز الدين المدنى بالمسرح التراثى، ونشأت فرقة مسرح الحكواتى الشعبى، وفرقة الفوانيس، ودعوة المخرج العراقى صلاح القصب لمسرح الصورة، وتجربة المسرح الفردى أو مسرح الممثل الواحد لعبد الخالق الزروالى فى المغرب، وعرف ما يسمى بمسرح النقد والشهادة، ومسرح الحلقة ومسرح المثلث ومسرح قصور الساق، ومسرح القهوة والمسرح الارتجالى، وصدور ورقة عمل مبدئية لمسرح السرداق - وكل الدعوات الأخيرة دعوة صريحة للمسرح الاحتفالى أو - الاحتفالية - التى تقوم على الإفادة من الاحتفال الشعبى فى الحياة العربية.. كتصور بديل للمسرح الاوروعربى القائم، ويستمد مادته من مفردات الاحتفال الشعبى بإعادة هيكلته أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصرى يمكن المسرح الاحتفالى من التأريخ للوجدان الشعبى ومخاطبة العقل الجمعى بطريقة مباشرة تؤدى إلى التناغم والتوحد مابين هذا المسرح والجمهور العريض، ويقوم المسرح الاحتفالى على الأبعاد الثلاثة (هنا والآن ونحن)، وتشكل هذه الأبعاد موقفا فكريا من الزمن وفعله فى التغير، وتقوم الاحتفالية على التجدد الذى لا يتوقف والاكتشاف.. فالماضى - فى هذا الفهم - يكون معبرا قبليا للمستقبل، ومحاولة كسر الحواجز الجمالية بين الجمهور والممثلين،

ومن المفروض أنه مسرح ينفى الثابت وينقد السائد، ويعرى ويدين كل الهياكل المختلفة فى المجتمع، ويدعو إلى ضرورة التعامل مع التراث بوعى نقدى ومع المستقبل بموقف تنبؤ استشرافى، معتمدا على تقنيات التباعد والتغريب والمسرحة وتحطيم الجدار الرابع والفضاء المسرحى المتحرك وتعدد الشخصية انطلاقا من الممثل الواحد، إلى جانب واقعية الموقف (وأدلجته) وتثويره، والاهتمام الملح بالتجريب وبالتراث، وهو مسرح (حداثى) يعتمد على خلق علاقة بين الشكل التعبيرى والقضايا الجوهرية للمواطن العادى، ويؤمن بأن اللغة المسرحية لاتقف عند حد المنطوق وإنما تتجاوز ذلك إلى المرئى والحركى والنفسى.

والاحتفالية كما يراها (عبد الكريم رشيد) وجماعة المسرح الاحتفالى فى بياناتهم منذ عام ١٩٧٥ - هى تيار مسرحى يعتمد على مجموعة من الضوابط الفنية المخزونة فى الذاكرة الجماعية للإنسان العربى، كمسألة توظيف جماليات التعبير الشعبى بما فيه من إشارات إيجابية سمعية وبصرية وحركية ونفسية، وهى فى هذا الموقف تعمل على تقريب الخطاب المسرحى من الإنسان البسيط.. فلا وجود لحواجز تحول بين من يعطى الفرجة والجمهور، ويركز هذا المسرح الاحتفالى على ضرورة التعامل مع المنهج الجدلى الواقعى بشكل صارم، كما يركز فى جانبه التقنى على (المسرح الفقير) ومايتلائم معه من بساطة فى الديكور والإكسسوار. وقد لجأ (الطيب الصديقى) إلى التراث ليستمد من الصيغ الشعبية مثل.. الحلقة والمقامات وسلطان الطلبة والمداحين وكتب التاريخ فى أعماله المسرحية.. فالفنان المسرحى يلجأ إلى التراث - لا ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث لكن ليفرز معاناته ويسقط على معطيات التراث. وهناك مسرحيات حاولت أن تتجاوز رصد الظاهرة التراثية إلى التنقيب فى هذا التراث نفسه بما يختزنه من طاقات جمالية كفيلة بتعويض الصيغة المسرحية العربية، وربط المادة التراثية بالصيغة التى تنبع من هذا التراث باعتبار أنه لايمكن الفصل بين المحتوى والشكل، وأن إشكالية التأصيل ترتبط بالمادة التراثية فقط - خاصة إذا علمنا أن هذه المادة نفسها إنتاج إنسانى وليست خاصة بحضارة دون أخرى. كذلك اللجوء إلى شكل من أشكال التأليف المسرحى من حركة وموسيقى ورقص وملابس وكل ما يملأ فراغ المسرح.

ولم تقف بعض الإبداعات الأخرى عند توظيف أحداث التراث وشخصياته، وإنما تجاوز ذلك إلى استلهام بعض صيغة الاحتفال كنــوع من الردة الفنية ضد كل ماهو عربي وكل ماهو قمعي. ونود أن نستعرض بعد (المسرح الاحتفالى) أن نرجع إلى تجربة (مسرح الحكواتى) الذى نشأ فى لبنان على يدى (روجيه عساف) الذى يصر على جماعية الإرسال وجماعية التلقى وتوريط المتفرج بنوع من الاستدراج للولوج فيم يشاهده بحيث يتحول من متلق إلى مشارك. لذلك يتعامل مع الأغنية والقصيدة الزجلية والميجانا والعتابا والدبكة.. فلا حواجز بين الخشبة والصالة، والممثل دائم الحركة بين هاتين المساحتين - لا يلقى درسا أو موعظة، ولايشعر متفرجه أنه يحتكر الوعى أو المعرفة أو المتعة.. فى جو تغلب عليه السهرة والمشاركة، ويحاول مسرح الحكواتى أن يلغى العملية المسرحية كفن تشخيصى ليكون حياة حقيقية. وذلك فى سبيل التواصل.. بتوظيف أدوات التعبير التى يستخدمها الناس دون أية فلسفة، وهمهم الأول هو إنقاذ الإنسان العربى من المشروع التدميرى الذى يهدده والقادم من الغرب. والممثلون فيه يضحكون ويبكون ويتجولون على هواهم فوق المنصة أو بين الجمهور، ويبدلون ملابسهم، ويرتجلون بعض العبارات والمواقف.. إذ لا تعبأ الفرقة بالمصطلحات المسرحية الغربية، وتطمح إلى إلغاء المسرح من داخل المسرح.. إن صح التعبير.. فمسرح الحكواتى لايقدم حكاية بالمعنى التقليدى وإنما مجموعة من الحكايات التى وقعت فعلا، والتى لا يجمع بينها سوى سياقها التاريخى حول أزمة معينة وكأن البيئة هى العنصر الأساسى فى العمل وهى بطل العرض، ثم تأتى الأحداث وتعاقبها، والحوار، والديكور، والملابس والأداء كعناصر قادرة على تجسيد البيئة وإبراز الشخصية الجماعية بكل عفويتها دون تركيز على حدث واحد، والحوار من ارتجال أحيانا، والديكور متنوع ومختصر فى آن واحد ويعيد عن الزخرفة ومثله الملابس، والأداء أقرب إلى الجلسة الجماعية مع الجمهور.. ولا يبدو فى كل هذا أن الصراع الدرامى مقصود إلا بقدر ارتباطه بتصاعد الأحداث المبعثرة نفسها.. فهو أقرب إلى أسلوب الكتابة الجماعية. أما (مسرح الفوانيس) فيقوم على الاستفادة من التراث مستندا إلى خلفية تقنية واعية، وعلى الارتجال المقصود، وعلى مسرح الفرجة - قبل كل شىء - (لكى نقول أشياء تعبر عنا بنشوة)

حيث يتم بناء المسرحيـة بطريقة السخرية. ويقـوم (المسرح العمالى - أو - فرقة مسرح الناس) فى المغرب على التوفيق بين مختلف أنواع التعبير الإنسانى من غناء ورقص وباليه وتشكيل وغيره ليعطى طابع الفرجة الممتعة والمتعقلنة، ويقوم كذلك على شعبية الفرقة واعتماد أسلوب الكورال والنكتة وخفة الأداء والحوار، وهو امتداد لبحث (الطيب الصديقى) عن خصوصية المسرحية فى التراث والتاريخ - مقدما أعماله فى الهواء الطلق - مركزا مع - (أحمد الطيب العلج) على التراث وأشكاله التعبيرية المكونة فى تاريخ الأمة (كسلطان الطلبة والمداح والحلقة والبساط) - إلا أن الاحتفالية لم تتضح بشكل دقيـق إلا مع تنظيرات عبدالكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالى.
أما (فرقة المسرح الجديد) فى تونس فتنادى بتحطيم الأنماط الاعتيادية المهيمنة على النص المسرحى ووسائل الإنتاج وتوزيع المسؤوليات. (لكننا قبل أى شىء آخر - لكل منا حساسيته وحياته الخاصة وظروفه - والجميع يشاركون فى صياغة العمل شكلا ومضمونًا مع التشديد فى مهمة الممثل لأنه هو الذى يقدم ويحمل العمل المسرحى جزءا من الحياة اليومية للمتفرج، وليس عملا خارقا للمألوف، والبحث عن مادة النص بأنفسنا).
وفى مصر قامت التجارب الناضجة (لمسرح القهـوة) و(مسرح الارتجال) و(فرقة المختبر المسرحى العربى) على يدى عبدالرحمن عرنوس سواء فى الشارع أو القاعات الأكاديمية، وقدم حسن الجريتلى (مسرح الورشة الذى يتبنى المفاهيم الغربية وأحدث موجاته فى المسرح.

في حفريات البحث عن المواد المسرحية الخام

تتعدد المنابع الشعبية والتراثية التى يمكن للمسرح العربى أن يتعامل معها، ويصنع منها منتجه الإبداعى، ولنبدأ بالظواهر المسرحية التى تعتمد على مايمكن أن نسميه بالفعل المسرحى وخلق الحالة المسرحية، وكل مايمكن أن يكون فى الكلام حجة لألعاب درامية، وهذه الظواهر - عادة - ليست أكثر من مادة خام أولية تصلح لصناعة العمل المسرحى.. أو هى مجرد ملامح مسرحية يمكن أن تتشكل لتصبح عملا دراميا.. وهذه الأشكال من التمسرح العفوى اللامباشر لاحصر لها، ومنتشرة فى أنحاء العالم العربى.. وهى على سبيل المثال (المواوى) - أى الهجاء أو المداح على أبواب بيوت القرى - وصندوق الدنيا، ومداحو السيرة النبوية، ومسحراتى رمضان، واحتفاليات موالد أولياء الله الصالحين ومافيها من احتفالات جماعية فى موالد الأقطاب من أمثال عبدالقادر الجيلانى وأحمد الرفاعى فى العراق، وجلال الدين الرومى فى تركيا، وإبراهيم الدسوقى وأحمد البدوى وعبدالرحيم القنائى وأبو الحجاج الأقصرى والإمام الحسين والسيدة زينب وسيدى المرزوقى الأحمدى وأبو الحسن الشاذلى وسانت تريز والقديسة دميانة موالد العذراء فى أنحاء مصر.. وما يصحب ذلك من طبول وصاجات فى شكل كرنفالات صاخبة ومواكب زفة الخليفة ومشاركة الطرق الصوفية فيها سواء كانت رفاعية أو برهامية أو أحمدية أو شاذلية أو بيومية وغيرها و(الصيينة) أى المنشدين الذين يسردون كرامات هؤلاء الأولياء. والشيخ سنوسى مؤسس السنوسية فى ليبيا، وسيدى مخلص وسيدى عبد الرحمن الثعالبى وسيدى أو مدين وسيدى أبو مدين وسيدى محمد بن عيسى واحتفالات الطريقة العيسوية التى تقام أمام ضريح هذا الولى وأعياد المريوطية فى تونس، وانتشار احتفالات (مثل احتفالات الطريقة العيسوية)

من الجروح الاختبارية ولعق الحديد المحمي والسير على الزجاج المكسور وعلى أشواك الصبار واللعب بالأفاعي وابتلاع العقارب واللحم النيئ، والدراويش الذين يدورون حول أنفسهم ورؤوسهم على أكتافهم وأذرعهم مفتوحة على شكل صليب وأعينهم نصف مغمضة على أنغام مزمار وطبل، والدراويش الذين يصرخون في وضعهم الجامد.. ثم ينهضون في شكل يشبه الحلقة ويضعون أيديهم على أكتاف بعضهم، والرقصات الصوفية الأخرى، وصلوات وأحيانا طقوس الاستسقاء المنتشرة في أنحاء العالم العربي والتي تتمثل إحداهما في قرع النساء والأطفال على لوحات حديدية رغبة منهم في طرد الشيطان الذي يمنع المطر من الهطول، وطقوس إلقاء الأحجار في الآبار وفي مجاري الأنهار، وطقوس جلب المحبة وجلب النجوم والبحث عن الإنجاب والإخصاب والاحتفالات الشعبية الدينية بمناسبة شهر رمضان والحج إلى بيت الله الحرام وأعياد عاشوراء في العاشر من محرم ومايصاحبها في بعض البلاد الشيعية من عروض التعازي الشيعية - الذي سنعود إليها فيما بعد - والاحتفال بالمولد النبوي الشريف وعيد الفطر وعيد الأضحى وتهاليل الطواف حول الكعبة ورقصة الدراويش الدائرية التي يقيمها المولوية أتباع جلال الدين الرومي، والاحتفالات ذات الطابع القريب من الطابع الديني مثل المواكب الموسمية في أيام الجفاف وخروج الفتيات الصغيرات بملعقة كبيرة من الخشب معلقا بها دمية أو قطعا من القماش الملون ويغنين للمطر، والطقوس التي تعتمد على السحر المرتبطة بالخصوبة وهي غالبا طقوس زراعية، و(حرجة) سيدي بوسعيد في تونس التي ينشد فيها المنشدون عن مناقبه وخصاله الكريمة - ومايتخللها من مشاهد إيمانية ضاحكة واحتفالات الترغيب لبعض الطوائف الدينية العيسوية تحت رعاية رئيس الطائفة، وبعض احتفالات المجموعات السوداء المقيمة في بلدان شمال إفريقيا، وخصوصا شخصية (بوسعدية) الشخصية الشهيرة في المدن المغربية.. وهي شخصية ذات قناع وحزام يكمله ذيل ثعلب وصاجات وقبعة مخروطية مزينة ببقايا مرايا وزجاج، والغناء المتعدد الأصوات لبربر الأطلس الأوسط، وفنون السماحة والكدية والحطائيين والحلقة والبساط وسيدي الكتفي وسلطان الطلبة في المغرب العربي، ورقصة صيد الغزال التي تمارس قرب (مدنين) في تونس ورقصة (جوجو) في مدينة

(جربا) بتونس كما سبق أن أشرنا.. والتى تمثل عن طريق الإيماء المد والجزر فى البحر، وأعياد (نبتة البلوط) أو سهرة الكذب فى تونس - وهى عروض تلقائية وارتجالية ترتبط بفترات زمنية معينة من العام ينظمها منظمون.. والمرأة بعيدة تماما عن هذه العروض التى تقتصر على الرجال - وأعياد (تولباس) فى مدنية فاس حيث ينتخب هناك ملك من العامة يحق له أن يحكم المدينة فى ذلك اليوم بحيث يمكن مسرحة الحياة الاجتماعية فى ذلك اليوم. وفى مصر عيد شم النسيم وعيد وفاء النيل وأعياد الغطاس والقيامة والميلاد وصلوات الكنيسة والتراتيل، وفنون التحطيب ورقص الخيل وعروض الحواه والسامر (السهرتية) والزار والقرداتى وفنان البيانولا والمحبطين والحكواتى، والأزياء والحلى والطرز الشعبية والوشم وزينة النساء، والآلات الشعبية (الضامة والسمسمية والمانحور والرباب والدربكة، والميجانا والعتابة والدبكة فى الشام، وأنواع الرقص المختلفة كرقصة الكف والرقصة الخليعة القديمة التى انقرضت (النحل ياهو) التى تشبه (الاسترابتيز) الحديث ورقصات الغوازى الأخرى، والمشتغلون بالسحر والطب الشعبى وعروسة المولد، وأغنيات الحرف وألعاب الأطفال، وكل أشكال الغناء والكورس والمونولوج فى المداح أو المقلد أو الحكواتى أو (الفــداوى) - أى الذى يحب بلده، والقصاصين الجوالين البارعين فى الإيماء، والرحالة المرحين يقومون بمدح الشخصيات الشهيرة (وهو أشبه بالمواوى المصرى). ويقلدون اللهجات والعادات ويروون الحكايات الماضية والحالية، وأغانى المذراب أو الكلام الملحون الذى يرويه (الراوى) بجمل موزونة لمغامرة مضحكة تتخللها مقاطع جنسية، والمنولوجات الإيمائية لبعض الرجال البربر فى شمال أفريقيا، والأبيات الدرامية التى يلقيها المغنون الموسميون حيث يتحاور (البوغانم) أى الرجل القصب مع رفاقه الخصوصيين أى (الاداد) كما فى شمال أفريقيا أيضا، وكذلك فنون الإيماء والعرائس وعروض الشحاتين وألعاب القرى وأغانى الحركة الممثلة والألعاب الجماعية والأغانى ذات الحركات الإيمائية.

وفى أغلب هذه الأشكال لاوجود لحواجز تحول بين من يعطى الفرجة أو الجمهور.. فالجمهور طرف معنى فى هذه الاحتفالات.. فهى تنور (هنا والآن ونحن) لأنهم لا يحاكون أو يقلدون.. بل يفعلون.. وهم فى قلب الفعل.. وهى الحالة التى ينادى بالعودة إليها

بعض المسرحين حيث يعود المسرح إلى أصوله التى أبعده عنها تقدم المدنية، والعودة إلى الحالة الأولى التى فيها الطقوس.. لذا تتوافق هذه الأشكال مع عملية البحث الآن عن شكل مسرحى يعيد إلى المسرح طابع المراسم والشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية.. وتعد (مرحلة الفنون الطقسية) تقريبا.. هى آخر المراحل التى وصل إليها (جيرزى جروتوفسكى) فى أبحاثه الدرامية.. حيث من المفروض - أن يقوم الجمهور بالفعل والحركة باعتبارهم مشاركين فى الإبداع - اذا لايوجد متفرج فى الفنون الطقسية، وليس هناك ممثل بالمعنى العادى للكلمة، وليس هناك - أيضا - أداء تمثيلى مسرحى، وأن الذى يبقى هو المؤدى أو الممارس الذى يعرفه (جرتوفسكى) بأنه (رجل بالفعل)، وليس الرجل الذى يقوم بدور رجل آخر، فهو الراقص والقسيس والمحارب، وهو خارج الأنواع الجمالية.. فالطقس هـــو الأداء التمثيلى، وهو حـــدث أو فعل يتحقق، بل هو فعل متحقق.

وهناك شكل آخر من الأشكال التى يمكن أن يكون لها مرجع نصى.. وهو نصوص الأدب الشفاهى والشعبى التى يتحتم جمعها والبحث عنها مثل - المواويل بلونيها (الحمراء والخضراء)، والقصص المصاغة فى قالب الموال كحسن ونعيمة وشفيقة ومتولى وأدهم الشرقاوى وياسين وبهية، والأمثال والحكم، والحواديت وماتحتويه من أساطير وحكم، وأغانى المناسبات كالميلاد والطيور والسبوع والزواج، والحج، وأغانى العمل، والمراثى الشعبية (العديد)، والتعابير والمأثورات الشعبية بما تتضمنه من معتقدات شعبية، وألغاز وفوازير، والحكايات الخرافية الشعبية، وقصة أو أسطورة فتح مصر على يد العرب، ومايحيط بها من أساطير كما فى نص (مهرة الوقت) و(بحر التواه) لجلال عابدين.

وهناك طبقة ثالثة من طبقات المصادر الشعبية والتراثية التى يمكن توظيفها كمادة مسرحية خام يستطيع المسرح العربى أن ينهل منها، ويستمد مادته من مفرداتها بإعادة هيكلتها.. أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصرى.. للتعبير عن الوجدان الشعبى ومخاطبة العقل الجمعى بطريقة مباشرة تؤدى إلى التناغم والتوحد مابين هذا

المسرح والجمهور العريض، وهى الأشكال الأكثر قربا وتشابها مع شكل المسرح بمعناه الغربى وتنقسم إلى قسمين:

١ – أشكال تمزج مابين الفنون الإبداعية الأدبية وفنون الفرجة مثل: رواة السير والملاحم على الربابة والآلات الشعبية وبابات خيال الظل والسيرك، وأقرب نموذج لهذا الشكل هو (التعازى الشيعية)، وهى الاحتفالات التى تقوم فى العراق وإيران على أساس دينى مثل التراجيديا اليونانية، وتأخذ مظاهر الحداد والمسيرات الشعبية والمواكب الدينية.. يجلد فيها المؤمنون أنفسهم مع تأوهات وندب علنى.. وهو الشكل الذى تحول فى نهاية القرن الثامن عشر إلى عرض مسرحى.. حيث يقام فى ساحة عامة أو فى صحن مسجد أو فى تكية صممت لهذا الغرض، وتنقسم التعازى الشيعية إلى ثلاث حلقات هى (المشاهد التى تسبق معركة كربلاء، ومأساة كربلاء وآلام الإمام الحسين، وعقب كربلاء)، ويقدم العرض الرؤى والمعجزات والنبوءات مثل: رأس الحسين المقطوعة التى ترتل مقاطع من القرآن أو مشهد قطع رأس الإمام نفسه حيث يجرى الدم حقيقى أمام أنظار المشاهدين – ثم يبدأ البكاء والنشيج، ويتدخل المشاهدون أو المتفرجون فى العرض، ويتوحد الممثلون بالمشاهد.

ويرى الدكتور (محمد عزيزة) فى كتابه (الإسلام والمسرح) أن الشيعة اكتشفت المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين، فقد نسبت إليها جريمة مقتل عثمان، وكانت تعانى من الندم العميق لأنها مسئولة بشكل ما عن مصرع (على) ثم (الحسين)، لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات الضمير الشقى.. بالإضافة إلى أن الفرس لم يروا فى حياة الحسين قدرا مأساويا فحسب.. بل ضمنوا سيرة حياته الأليمة مطامعهم السياسية والقومية المكتومة.. خاصة أن زوجة الحسين (شهربانو) فارسية، وكذلك أخبار المنشدين العرب المنبثة فى كتب التاريخ والسير وأخبار العرب وتاريخ الفن والأدب الذين ينشدون يرافقهم عازف مزمار وضارب طبل يروى بأبيات مثيرة المطاردات البطولية فى المناطق الواسعة، واللقاءات المأساوية، والمعارك المخيمة، والمحب المسحور الذى يتدخل فيه الجن باستمرار بحيث يحتل السحر مكانا بارزا فى هذه القصص التى أبدعها الخيال الشعبى حيث تنتشر فيها الفضية على الدوام.

٢ - أشكال أدبية مكتوبة.. كانت بالفعل منبعا ثريا لإلهام الكثيرين من كتاب المسرح العربى وهى الفنون الأدبية - الإبداعية التراثية الشعبية. أو التى كانت شفاهية ودونت فى كتب مثل بابات خيال الظل (لابن دانيال) ذات الروايات النابضة بالحياة التى تتضمنها، ومقامات لبديع الزمان الهمزانى و(مقامات أبو محمد القاسم الحريرى)، وكتاب (ألف ليلة وليلة)، والشاهنامة، وقصة (يوسف وزليخة) والسيرة الهلالية بكافة صيغها فى بحرى أو قبلى فى مصر أو البلاد العربية، وسيرة عنترة بن شداد، وفيروز شاه وحمزة البهلوان أو قصة الأمير حمزة الشهير بحمزة العرب، وقصة الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، وسيف بن ذى يزن، والظاهر بيبرس، وماتضمه كتب التراث العربى (كالأغانى) و«العقد الفريد» و«البخلاء» من فن المسخرة عند العرب لدى المهاترة والمحمقين والمخنثين، والنزاليات. لكن تظل هذه العناصر مجرد مادة خام أو أشكال مسرحية مجهضة، أو عناصر ما قبل مسرحية كما يحلو للبعض أن يسميها.. إلى أن عرف العالم العربى المسرح بشكله العربى الأرسطى، وقد اختلفت الآراء حول عدم معرفة ونمو المسرح لدينا.. فتصور الأستاذ (زكى طليمات) أن السبب يرجع إلى بداوة الحياة فى منطقتنا ورحيل القبائل الدائم وعدم استقرارها فى مكان معين - وهو قول لاينطبق إلا على مناطق معينة فى وطننا العربى، كما تصور الأستاذ (أحمد أمين) أن غياب المسرح عن التفكير الإسلامى يرجع إلى أسباب دينية لأن الدين يمنع التصوير وبالتالى التمثيل، واختلفت الأسباب وظل المسرح بشكله الغربى الأرسطى غائبا عن الوطن العربى حتى عام ١٨٤٧ - ١٨٤٨م حين نقل (مارون نقاش) مسرحية «البخيل لموليير». وقدمها للجمهور.. وأصبح الوضع غريبا.. إذ بدلا من أن يطور العرب عناصرها أو مواردهم المسرحية الخام ليحولهم إلى لغة مسرحية متينة البنيان.. واضطروا إلى اللجوء إلى الاستيراد من ثقافة أجنبية. وتوالت الأعمال المسرحية لعبدالله النديم وأبو خليل القبانى ويعقوب صنوع وغيرهم، وظهر فن الأوبريت و(سلامة حجازى) و (سيد درويش) وغيرهما وصار المسرح العربى مسيرته الرسمية فى هذا الطريق حتى الخمسينيات ليظهر دعوات جديدة تنادى بالعودة إلى الجذور بشكل حماسى وظهر بعد ذلك فى الستينيات وما بعدها عدد كبير من الفرق المسرحية كما سبق أن أشرنا مثل

(المسرح الفردى) فى المغرب الذى أسسه (عبدالحق الزروالى)، وكذلك (مسرح الحلقة)، و(مسرح المثلث)، (مسرح قصور الساق). وفرقة المختبر العربى فى الأردن، ومسرح القهوة، ومسرح الورشة، ومسرح السرداق، والمسرح الصوتى، ومسرح العربة، ومسرح الطيف والخيال وبعض تجارب الثقافة الجماهيرية فى مصر، ويظهر فى تونس (مسرح التياترو) وفرقة المسرح العضوى التونسية، ومسرح البيت وفرقة مسرح فو، وفرقة المسرح الجديد، وفى سوريا تظهر فرقة (الحجرة المسرحية)، وفرقة مركز إيماء دمشق، وتجارب جواد الأسدى. وفى العراق تجارب (عزيز خيون) وغيرهما، وفى فلسطين فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى و(مسرح الحكواتى الفلسطينى). وقد حاولت كل هذه الفرق تطوير فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبى وأعادت تركيب مفردات التراث الشعبى العربى الصافى غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية.. إلا أن أغلبها وجد نفسه يعود إلى تبعية ثقافية بشكل أو بآخر.. حيث وجدنا البعض يقلد الموجات الجديدة فى المسرح الغربى.. بل ويتشابه معها فى نفس المنطلقات الفكرية ويقدم البعض الآخر نظريات وبيانات لمسرح قومى عربى لكنه - فى النهاية - يقدم أعمالا لاتختلف كثيرا عن الشكل الغربى فى شئ، ونلاحظ أنه لم تغب عن بال منظرى هذه الجماعات المسرحية، وكتاب ونقاد المسرح أيضا - الموجات الجديدة فى المسرح العربى - برغم حرصهم ومناداتهم للخروج عليه ومغايرة مفرداته فى تصوراتهم للمسرح العربى المستقل عن أى تأثير أجنبى.. ومن الغريب أن بعض هذه الفرق الجماعية العربية ماكانت لتقوم على الشكل الذى قامت عليه فى بعض التجارب لو لم تتخذ مثالا غربيا معينا تتعمق فى تلمسها لهذه التجارب سواء من حيث المضمون أو الدوافع أو من حيث المنهج والنظريات والتنفيذ والتطبيق من أجل هذا علينا أن نعيد النظر فى هذه الحركات المسرحية والتجارب التى انتشرت بشكل متزايد منذ الثمانينيات - وأن نتسائل:

هل اللجوء إلى هذا التراث فى المسرح يعد ردة ثقافية.. أما هو نوع من الهروب السلبى نتيجة انعدام الشجاعة فى طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر - فنلجأ إلى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية.. أم أن اللجوء إلى هذا التراث كان نتيجة حملات التشكيك المختلفة التى انصبت على هذا التراث.. إلى جانب التهميش والغربة التى لحقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من الفكر الاستعمارى؟

فى تصورى أنه بعد مرور حوالى قرن ونصف على تعرفنا وتبعيتنا للشكل الغربى للمسرح.. وبالتالى دخولنا فى تيار حركة المسرح فى العالم.. أصبحت مشكلات المسرح العربى لايمكن حلها على حدة - لأن الحركة المسرحية العربية مرتبطة بالحركة المسرحية فى العالم.. حيث يتم التبادل والأخذ والعطاء.. فيصبح المحك الأساسى - بالنسبة لنا - هو البحث عن الأعمال التى تستطيع أن تضعنا أمام الواقع الذى نعيشه، وتضعنا أمام أفعالنا، وأن نستخدم الوسائل التى تكون وظيفتها الوحيدة أن تضع فى الزمان والمكان أو فى التفكير مسافة كافية تتيح لنا القدرة على تناول مايهمنا فنصبح أسيادا له.. وإن تزاوج بين الأدب والمسرح رغم صعوبة وتعقيدات التوازنات التى يقتضيها مشروع المزاوجة.. لأن الكتابة للمسرح تتبع قاعدة ضرورية محسوبة فى ارتباطها بالفن الخاص.. بمعنى أن يكون لديها الوقت الكافى لأن تتوقف من أجل أن تعود إلى ذاتها.. متأملة نفسها فى مرآة نقدية، وتعيد صياغة ذاتها. من خلال عمل حفريات فى طبقات تراثنا الشعبى وغير الشعبى.. خاصة ولأن بلادنا العربية تتميز بخيال شعبها، وبلغة ثرية وعريقة تتوفر لها مقومات الحياة.. من هنا يصبح فى إمكان الكاتب المسرحى أن يكون ثريا وغزيرا فى تعبيراته، وفى نفس الوقت يعكس حقيقة الواقع التى تعد أساس الشعر كله فى شكل زاخر وطبيعى، ومثال على ذلك الكاتب المسرحى الإيرلندى (جون ملينجتون سنج) (١٨٧١-١٩٠٩) الذى التزم بأسلوب من النثر يتسم بإيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر، وفى نفس الوقت يحتفظ بالروابط التى ترتبط بحديث الناس العادى، وركز اهتمامه وانتباهه إلى السخريات الشعبية، وإلى تلك النبرات العالية التى كانت أذانه على استعداد لالتقاطها بالإضافة إلى حاسة درامية تستوعب مواقف العنف والسوقية واللغة البذيئة الخشنة وتضمين مشاهد مسرحياته الست كنوزا لغوية مثل المواويل والأساطير، والخيال الشعبى لدى هؤلاء الناس.. وكما نجد لدى (وليم شكسبير) (١٥٦٤-١٦١٦م) واعتماده على وجود صلات شبيهة فى موضوعها بالموضوعات الشائعة فى عصره والخاصة بالملاهى المفجعة والمسرحيات التاريخية والملهاة المفجعة الشعبية، واعتماده - أيضا - فى بناء

مسرحياته وأفكاره العامة على ملامح المسرحية الدينية والأخلاقية للعصور الوسطى.. فقد تأثر (شكسبير) بالمسرح الشعبى والمسرحيات الريفية الراقصة والمؤلفات باللهجة الريفية الساذجة التى حولت – مثلا – قصة أوريست إلى مسرحية جمعت بين المأساة والملهاة وكتبت باللهجة العامية الصرفة، وأخيراً وليس آخرا، اعتماده على كتاب (بلوتارك) اللاتينى «الحيوات المتوازية» فى ترجمته الإنجليزية المنقولة عن ترجمة فرنسية.. خاصة فى موضوعات مسرحياته الرومانية.. وقبل ذلك استلهم اليونان والرومان مسرحياتهم من أساطيرهم وطقوسهم واحتفالاتهم الدينية وغير الدينية.

الأساطير المؤسسة للحضارة والمسرح الطقوسى الفرعونى

"إيزيس وأوزيريس" فى المسرح المصرى

تعريف الأسطورة وتفسيرات مختلفة:

تمثل أساطير العالم القديم واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية.. وهناك ثلاث وجهات نظر رئيسية يمكن أن تفسر الأساطير فى ضوء إحداها فمن الممكن اعتبارها أصداء لحقائق تاريخية موغلة فى القدم، أو رموزاً خفية المعانى، وتشير إلى حقائق فلسفية عميقة وثابتة، أو اعتبارها انعكاسا للظواهر الطبيعية التى تقع بصفة دائمة، إما على الصعيد الخارجى أو الصعيد الباطنى والنفسى.. وقد ارتبطت لفظة الأسطورة بما لايصدق أو بما هو محض خيال، والأساطير هى الأباطيل التى لايوثق فى صدقها فى القرآن الكريم.. لكننا نعنى هنا بالأسطورة (القصة السردية المرتبطة بالشعيرة، وأن هذه القصة لاينفصل وجودها عن الشعيرة، إذ الشعيرة هى التى تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها بالنسبة لمعتنقيها مجرد قصة تقص وإنما هى حقيقة معاشة، والأسطورة هى بالضرورة نتاج دينى). والأسطورة كما جاء فى قاموس لاروس للأديان «هى حكاية خيالية ذات صيغ شديدة التنوع، وتحمل تفسيرا للعالم ولأصله وللإنسان، ولما يحيط به فى الطبيعة، ومايخدم بقاءه فى الحياة، وأن (البطل الأسطورى هو صانع التمدن وباعث الحضارة)، ويرتبط بحثنا هذا بشعيرة اندثرت بانتهاء الاعتقاد فيها - مثلما حدث فى ديانة أو أسطورة "إيزيس وأوزيريس".. التى تخلقت داخل الوجدان الجمعى للأمة المصرية، سعيا لتفسير علاقة الإنسان بالحياة والموت على أرض النيل، وتعاقب الخصب والجدب على شاطئيه،

ارتباطا بتدفق مياه النهر، وحيث يلتقى مفهوم القضاء على الموت والأفول، ومفهوم استبعاد وطرد الشر - فى أساطير الموت والبعث الشائعة فى الطقوس الأدائية، وأسطورة "إيزيس وأوزيريس" هى أقدم مافى العالم من أساطير، ونشير إلى أن شعائر الإنسان القديم هى البداية الحقيقية لفن المسرح - أى أن المسرح ولد مع مولد الاسطورة، ولم يكن فنا قائما بذاته، منفصلا عنها وإنما كان جزءا لايتجزأ منها، وكانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفى للأسطورة.. فإنها تؤدى له حاجة حياتية تفيده، وتفيد بقاءه - فهى فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر. ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات، وذلك كما يقول أرنست كاسيرر فى كتابه مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال عن الإنسان ترجمة: إحسان عباس ١٩٦٠ - دار الآداب - بيروت) - لا لأنه يغفل حدود قواه العقلية - بل على العكس لأنه عارف بها تمام المعرفة - إذ لم يكن هذا الفعل - كما يقول توماس مونرو فى كتابه التطور فى الفنون ترجمة محمد على أبو دره وآخرين - الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٧٠. (مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى.. ولكنها كانت فى كثير من الأحوال نوعا من الفن مختلفة اختلافا جذريا مصبوغا بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل: الرمزية والتصميم والتعبير). وكان هذا الفعل هو أول محاولات الإنسان القديم للسيطرة على الموضوعات المحيطة به وإخضاعها له، واكتساب احتياجاته من خلالها، لذا فقد تداخلت الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ولم يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال - كما يقول ارنولد هاوزر فى كتابه الفن والمجتمع عبر التاريخ ترجمة د. فؤاد زكريا - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٩ - إذ إن تصور الفعل الشعيرى قادر على منحه الفعل الحقيقى كأن يبسط جلد حيوان على جذع شجرة - معتقدا أن ذلك يجذب إليه هذا النوع من الحيوان، وتتكرر أمثال هذه الطقوس الأدائية فى كثير من المجتمعات. وكانت الطقوس تستخدم لدفع الضرر عن طريق المحاكاة وتقليد النتائج المتوقعة، على أمل أن تخدع هذه العملية القدر المحتوم فيتم استبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقية - كما يشير (جيمس فريزير) فى الغصن الذهبى وهذه المماثلات الحياتية فى تمثيل الفعل

أو تكراره تعد بداية فعلية لفن المسرح، وليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء الشعيرى، كما أن هذا الأداء الشعيرى تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب، وكانت هذه الشعائر تؤدى بإيمان صادق لم يفصل فيها بين الفعل الشعيرى وبين الفعل الحقيقى.

وكانت هذه العمليات التمثيلية تقوم بدور كبير فى الترابط الاجتماعى لدى هذه الشعوب. وتتطور الشعيرة بعد ذلك إلى حد يصبح معه الأداء التمثيلى، فعلا بديلا للفعل الحقيقى الذى يقوم به الرجل البدائى، فالإنسان القديم عندما كان يعيش الأسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش فى الطبيعة محاولا احتوائها. وفى هذا اللون من الشعائر المرتبطة بفعل محتك بفعل آخر، تكون العناصر الدرامية فى الاسطورة قد تكونت، وبالتالى فإن الفعل الشعيرى يتحول إلى فعل درامى، ويصبح عالم الاسطورة – كما يقول (ارنست كاسيرر) – المرجع السابق – (عالم أعمال وقدرات متصارعة، والاسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى فى كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة)، وكانت أكمل صورة ترسمها لهذا الصراع هو الصراع الدائر بين النبات والموت، والذى اتخذ شكله الكامل فى عقيدة الخصب الأوزيرية، التى يدور الصراع فيها بين قوة الخصب والإخصاب المتمثلة فى إله الإخصاب الذى اتخذ اسم (أوزيريس) وبين إله الفناء المتخذ اسم (ست).. ويرى (جيمس هنرى برستيد) فى كتابه فجر الضمير، (ص١١١ – مكتبة الأسرة القاهرة ١٩٩٩) أن ذلك الإلهام الذى ألهمه الإنسان حينما صار متصلا اتصالا وثيقا بحياة الأرض الخضراء ومتعاونا فيها تعاونا فعليا – يعد الآن من أقدم الأفكار التى خطرت فى الفكر الإنسانى، وقد كان لذلك أثر عميق فى الآراء البشرية عن الحياة فيما بعد الموت، وانتقلت تلك الفكرة إلى العقائد الاغريقية.. إذ تمثل الاسطورة تجربة الإنسان الماضية فى حياته بجميع صورها ومحاولته بناء فعل جديد يقيم به مستقبله.. إذ إن الإنسان حين يقوم بالشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوعات الذى يؤديه، باعتباره جزء منه، وبعد مرحلة متطورة انفصلت الذات عن الموضوع، وأصبح التى يؤديها باعتبارها يدركون الانفصال بينهم وبين هذا الفعل الشعيرى، وبهذا الإدراك تحولوا إلى ممثلين.

ويقرر (التفسير التاريخى) للأسطورة أن الشعوب قد لجأت إلى الرمز، ومن المفترض أن تلك الشعوب القديمة نقلت بعناية الرموز أو الأساطير لأحفادها الذين واصلوا ترديدها منذ ذلك الحين. ويضرب (أ. س. ادواردز) وكذلك (د. أحمد أحمد بدوى) مثالاً لهذا التفسير التاريخى للأسطورة من أنه (ربما كان الإله أوزوريس فى الأصل ملكا ثم أصبح الإله المحلى للإقليم التاسع من أقاليم مصر السفلى). ويرى هذا التفسير أن الشعوب تحاول أن تسجل فى الأسطورة انتصاراتها وهزائمها، واكتسابها لأشكال جديدة من الثقافة.. بينما يقرر التفسير الكونى للأسطورة أنها تجسيد لخاصية أخلاقية أو عقلانية، ويستشهد ببلوتارك فى رسالته عن إيزيس وأوزيريس من أنها حقيقة حدثت ذات يوم، وأنه يفسر الأسطورة تفسيرا كونيا - بحيث لايتعارض مع حقيقتها التاريخية من وجهة نظره.. فيذكر أن المصريين يعدون الأرض جسم أوزيريس - وإن كانت ليست الأرض كلها - بل هى مايغمره النيل منها فقط فيختلط بها ويعلوها، ومن هذه المعاشرة ينجبان حورس، وأن مؤامرات طيفون = ست ترمز فى نظره إلى قوة الجذب والتغلب على الرطوبة وتشتيت شملها.. لذا تقوم الأسطورة بدور المفسر لبعض الظواهر الكونية، وذلك لعجز هذا التفسير عن الاستدلال، وأنه البديل الطبيعى للعلم، ويعد مبحث العلم والأسطورة واحدا.. فهما ينتجان - فيما يبدو - عن شىء واحد وهو العلم، وإن اختلفت طرائقهما وأصولهما ومنهجهما. وفى محاولة الإنسان تفسير الظواهر الكونية عن طريق الاسطورة تخطى إلى محاولة السيطرة على الطبيعة ذاتها.

والتفسير الثالث للأسطورة هو (التفسير الاجتماعى) - إذ يرى (ارنست كاسيرر) - المرجع السابق - أنه (لا أحد ينازع فى كون الأسطورة اجتماعية) ويرى - الوظيفيون - أن وظيفة الاسطورة هى تقوية التقاليد ومنحها قيمة عظيمة ومكانة كبيرة كما يرى (مالونسكى). وقد وجدت محاولة التفسير الاجتماعى أرضية كبيرة لدى مفكرى القرن العشرين من معتنقى النظريات الاقتصادية فى الإصلاح الاجتماعى.. ويرى (روجيه جارودى) فى كتابه ماركسية القرن العشرين ترجمة نزيه الحكيم - دار الآداب - بيروت ١٩٦٧ أن هناك أساطير لاتخدمنا فى شىء أو تؤذينا لأنها تعود إلى لا مكان،

وهناك أخرى توجهنا نحو المركز الخلاق فى نواتنا، وتفتح لنا آفاقا دائمة الجدة، وتساعدنا على تخطى حدودنا، وهناك أساطير مغلقة وأخرى مفتوحة، وهذه الأخيرة وحدها هى الأساطير الحقيقية، وهذا ماأدى به إلى التفريق بين ماهو أسطورة وبين ماهو أسطورى - وهو التطلع إلى الخلق. ويرى هذا التفسير الاجتماعى أن الأسطورة ليست بالضرورة نتاج ذهنية بدائية، فهناك أساطير من عصر العقل.. وأن هذه الأساطير إذا قسمت تبعا لرؤية جارودى فإنها تنقسم إلى أساطير بدائية، وأساطير من نتاج عصر العقل. لأن الأساطير دائما تعبر عن أشواق الإنسان وصراعاته وصداماته وارتفاعاته وزلاته أيضا.. كما نجدها فى صورة العقيدة الشمسية والعقيدة الأوزيرية ومن خلال أساطيرها - لنتمكن - بعد دراستها - من رؤية وضعية هذا المجتمع وصورة الصراع ومكانة الإنسان فيه، ليتأكد بعد ذلك أن الأسطورة فعل ممتد فى المستقبل، ويمكن اعتبارها بشكل أو بآخر شكلا بلوريا للاوعى الجمعى وأنها منطقة اللاوعى الجمعى، وأنها كانت وستبقى وعاءا أو إطارا جذابا وسحريا، ويمكن أيضا اعتبارها أصداء لحقائق تاريخية موغلة فى القدم، أو رموزا خفية المعانى، أو اعتبارها انعكاسات للظواهر الطبيعية التى تقع بصفة دائمة - إما على الصعيد الخارجى أو الصعيد الباطنى والنفسى.

وأخيرا فإن هناك نوعين من الطقوس.. (طقوس دينية) موجهة تتخذ سمتا مقدسا وترتبط بمجموعة من الشعائر، و(طقوس دنيوية) ذات توجه اجتماعى واقتصادى، مثلما يشير (رولان بارت) من أن مشروب الكوكاكولا مثلا يمكن أن يتحول إلى أسطورة يتعامل معها الجميع، وكذا بنطلون الجينز، أو خلق أسطورة حول نجمة شهيرة مثل (جريتا جاربو) خلقها صناع النجوم فى أمريكا، والتى سميت (بالإلاهية) لفتنتها وسحر نظراتها التجريدية.. فسحر الوجه البشرى يخلق لدى الناس أكبر التطلعات والأحلام، كما جاء فى كتابه "أسطوريات - أساطير الحياة اليومية" ترجمة د. قاسم المقداد - مركز الإنماء الحضارى بحلب - سوريا ١٩٩٦ ولا يوجد انقسام ضمنى بين أنواع هذه الطقوس، إذ تتكامل أفعال كلا النوعين.

ظهور الأسطورة الأوزيرية فى التاريخ الفرعونى:

يفسر العالم الألمانى (كورت زيته) الأسطورة الأوزيرية التى تزعم أن الخالق (آتوم) انبثق من محيط مياه أزلى فوق ربوة عالية وخلق الهواء والرطوبة (شو، وتفنوت) ومنهما جاء زوج ثان هما الأرض والسماء (جب، ونوت)، ومنهما جاء زوج ثان هما الأرض والسماء (جب، ونوت)، ومنهما جاء الإله أتون، وعلم أوزيريس البشر فنون الحضارة والزراعة فأحبه شعبه، وحنق عليه ست الذى دبر مؤامرة دنيئة للقضاء عليه، واغتصب ملكه بعد أن قتله ومزق أوصاله ولكن إيزيس تعيده للحياة، وتحمل منه (حورس) الذى ينتقم لأبيه ويطرد ست إلى الصحراء ويعتلى حورس عرش مصر. وتعد أسطورة (إيزيس وأوزيريس) هى أسطورة تصوير العالم الآخر.. وذلك لأن الاعتقاد فى الخلود قد نفذ إلى كل فكرة وسلوك، وصبغ كل شىء فى مصر القديمة بصبغته، وما كان يحدث من تقدم أو تخلف اجتماعى، أو تغيرات سياسية واقتصادية أو حتى فنية ومعمارية أو أدبية، دون أخذ هذا الاعتقاد فى الخلود كعامل أول وأساسى مشترك، ومؤثر ومتأثر بعلاقة جدلية قائمة ومستمرة بينه وبين هذه المتغيرات، بالإضافة إلى أن تصورات المصريين القدماء عن عالم الخلود تعطى انطباعا واضحا عن أسلوب تفكيرهم، وعن أخلاقياتهم ونظمهم الاجتماعية، بل ولولا اهتمامهم بعالمهم الآخر ما وصل إلينا شىء واضح عن تاريخهم - لأنهم لم يدونوا مادونوا، ولم يهتموا بتسجيل ما سجلوا - إلا بسبب ومن أجل أملهم العظيم فى الخلود، وكان (أوزيريس) أهم أعضاء (مجمع الآلهة) الذى كان (رع) رأسا له - باعتباره الأب لكل أعضائه التسعة وهم (أوزيريس، وإيزيس، وست، ونفتيس، وجب، وشو، وتفنوت، ونوت)، وقد اختص (أوزيريس) بأقوى وأشهر أسطورة مصرية، كان لها فى الديانات تأثيرات كبرى وخطيرة.. أخطرها أنه أهم آلهة الحساب فى العالم الآخر، والنتيجة الجدلية الهامة لهذه الأسطورة هى أنه: لما كان الوجود قد تشكل أصلا من النقائض، فمن البديهى أن يكون هناك عالم آخر مناقض بوجوده لعالمنا المحسوس، فيتصف بالخلود مقابل عالمنا الزائل، وإلى هذا العالم الخالد لابد سيدخل الناس بعد موتهم - مما جعل الاعتقاد بالخلود أس الديانة المصرية ولبها وجوهرها، ومن هنا كان تقديم الطعام والقرابين إلى الموتى

فى القبور – لأن (الـ كا) يجب القرين أن يظل حيًا بعد موت صاحبه، وأنه إذا كان المعتقد الد ينى الحالى يرى أن الروح البا تترك الجسد بمجرد الموت، حيث تصعد إلى السماء ولا تعود إلا بالبعث – وتؤكد (متون الأهرام) أن روح الفرعون كانت تسبقه إلى السماء – كما جاء فى كتاب (سليم حسن)، مصر القديمة. وكان الخلود فى البداية قاصرا على الملوك حتى بداية الأسرة الخامسة – لكن هذه العقيدة خطت خطوات تطورية سريعة وخطيرة فى ذلك العهد – حيث ظهر فيه الإله أوزيريس ظهورا قويا، وترافق معه ظهور مايمكن أن نسميه عالما آخراً للخلود – وحيث أصبح حاكما لهذا العالم الثانى بعد انهيار الدولة القديمة – إثر الثورة الشعبية الأولى، ودخول جماهير الشعب عالم الخلود الثانى – إذ ظهر أوزيريس مع معاناة الشعب.. حيث تصبح مشكلة الإله أوزيريس، وماهيته، وتوقيت ظهوره، وأثره وتأثره بأحداث عصره ودوره فى تطور عقيدة الخلود الفرعونية موضوعا أساسيا، فأوزيريس هو إله العالم الآخر الخالد والذى قام من بين الأموات جسدا حيا، وأن أقرب التواريخ لظهوره كان فى الأسرة الرابعة، وهو العهد الذى بلغت فيه معاناة الشعب أقصاها وذروتها. وقامت هذه العقيدة على حساب عقيدة (رع) واغتصاب مكانه، والحلول محله، كما حدث مع آلهة أخرى اعترضت طريق أوزيريس العادل الذى يبحث عنه العقل الجماهيرى – حيث كان من الطبيعى أن يصنع خيال الحكماء الشعبيين فى وقت المحنة والمظلمة – إلها يشاركهم محنتهم ومظلمتهم، ويموت ظلما وجورا. وتنطبع هذه الأسطورة بطابع جديد على الفكر المصرى فتتحول نحو الفقراء ومشاكل العوز والحاجة وآمال الضعفاء وطموحاتهم، وتصور الحل الأمثل لهذا الوضع الاجتماعى المختل، ولتصبح (الأوزيرية) هى التعبير الأيديولوجى عن الثورة الشعبية، ومن هنا سلبت الأسطورة الأوزيرية صفات النبل الحقيقى والرقى الخلقى، من الطبقة الغنية المتميزة وأعادتها إلى أصلها الحقيقى بنسبتها إلى الطبقة الفقيرة، وارتبطت أيضا بعقيدة الفداء والخلاص، وبذا يدخل البشر فى (المجمع المقدس) – إذ بدخول أوزيريس وأسـرته إلى المجمع القدسى – حيث يتحول المجمع من خمسة كهنة كونية إلى تسعة تجمع اللاهوت مع الناسوت، أو الألوهية مع البشرية. وبذلك يكسب أوزيريس الخلود لكل من يؤمن به، ومن يؤمن بأنه قام من بين الأموات – إذ بمجئ أوزيريس يبطل الموت.. وعندما ترسخت هذه القناعة

فى النفوس انتشرت المقابر فى طول البــلاد وعرضـها للجميـع.. بلا أى استثناءات، وكما كان للملوك (متون أهرام) أصبــح للشعب (متون توابيت)، و(كتاب المــوتى) - تلك التى حملت كل تصورات الشعب لعالمه الخالد، وتداخلت هذه العقيدة الملكية - مع قيام الدولة الوسطى - حيث حظيت عقيدة أوزيريس باعتراف ملكى، وليشكلا معا خليطا بين الخلود الملكى والروحـانى بالاتحـاد مع الشـمس (رع) - بركوب مـركبـة السماوى، وبين الخلود المادى الذى طمحت إليه الجماهير تحقيقا لكل ماحرمت منه دنيويا، ويرى (د. سيد القمنى) فى كتابه «أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة» الفكر - القاهرة ١٩٨٨ - أن مفهوم الخلود قد دخل عليه تطور على يدى حكام الأقاليم النبلاء عندما اشتدت شوكتهم، وهبط مركز الملك، وانتهوا إلى الحصول على الكثير من امتيازات الملك الدنيوية والأخروية، حتى أنهم استخدموا (متون الأهرام) فى توابيتهم تحت اسم (مـتون الوابيت) ليحصلوا على الخلود - مما أدى فى النهاية إلى إباحة الخلود كحق مشروع لكل من يملك المال اللازم لشراء تابوت مكتوب، وتسخير رجال الدين للحصول على الطبيعة الإلهية عن طريق (أوراد) تتلى على جثة الميت ليتحول إلى (با) = روح عند موته، وكانت أهم ظاهرة فيها: تسمية الميت بأوزيريس - أملا فى أن يخلد مثله. أما فكرة (الحساب) فيرجع ظهورها إلى تعرض المقدسات للنهب، وظهور فكرة (الخطيئة) وما تستدعيه من حساب وجزاء، وصارت فكرة الحساب فى عرف الجماهير حسابا للجميع دون استثناء مثلهم مثل الملوك. وتنتصر الإرادة الشعبة تماماً على المستوى العقائدى بجلوس أوزيريس على عرش رع، كذلك أصبح (آمون) الإله الرسمى للدولة - هو الروح لأوزيريس وجسد (آمون) فى الدنيا - بمعنى أنه لاحياة لأوزيريس بدون آمون، والقضاء على آمون معناه القضاء على أوزيريس، وعليه - فلا خلود للمؤمنين به دون (آمون) - لكن ظل آمون - إلى حد بعيد - إله دولة مؤقتا بينما استمر أوزيريس حتى النهاية - إلها للعالم الآخر - وربما للحساب للجميع دون استثناء، وجوهر فكرة الحساب هذه هى: أن من لم تثبت براءته فإنه لايدخل مملكة أوزيريس، وتبرز الأدعية والصلوات والتعاويذ التى تعترف بالشر - دون محاولة للتنصل منه - خطوة هامة فى تاريخ الإنسانية - يحملها المصرى الجماهيرى (خارج المعابد)

– عن قناعة بما يقول ويؤمن، ولهم تجربة فى ذلك عندما ظهرت فكرة الحساب والعقاب فى الكهنوت الملكى – إذ أمكن الجماهير التغلب على صكوك الغفران لكن القيم الكبرى بدأت تظهر بعد مرحلة طويلة دخلت فيها مصر عدة محن – فى العصر المتوسط الثانى – والثورة الثانية، وغزو الهكسوس – بعيدا عن سلطان الحكومة، وبدون إجبار من سلطان – حيث بدأ المصرى القديم يرى خطاياه حاجزا بينه وبين حنينه الشهيد أوزيريس، وكان هذا بحد ذاته – شقاءا كافيا يدفعه إلى تسجيل المتن المذكور – فبدأت فكرة القرب من الإله تأخذ مكانها إلى جوار فكرة النعيم السماوى، ولم يعد الإنسان يطلب النعيم فقط – بل القرب من إلهه – بإرضائه ويرضاه ودليلا على ذلك ماجاء فى (بردية آنى) مايشير إلى شهادة جوارح الإنسان عليه فى المحاكمة – إن هو حاول كذبا أو تلفيقا.. وقد استطاع الثالوث الأوزيرى المقدس (أوزيريس – إيزيس – حورس) أن يتحول من مجرد عقيدة ثورية إلى عقيدة ذات سيادة فرضت نفسها على مختلف الطبقات، وبالتدريج أخذت الأوزيرية تتحول من ايديولوجيا للثورة الشعبية إلى عقيدة سلطوية – بعد أن أفرغها كهان الملكية من مضمونها الثورى، ورغم ذلك انتشرت الديانة الأوزيرية عالميا منذ عهد البطالمة، وأخذ اسم الإله سيرابيس وهى التسميه الإغريقية لأوزيريس، وبذا تحولت مصر إلى كعبة للمؤمنين والمفكرين على حد سواء من كل أنحاء الحواضر المعروفة فى ذلك الوقت، وأصبح ثالوثها المقدس – رغم الاحتلال الأجنبى – ديانة الأمم – ليستمر إلى مابعد ظهور المسيحية بخمسة قرون كاملة – على الدنيا سيدا، وكانت بحق – كما قال ايفار ليستر: مسرحا لحضارة ارتقت حتى كادت تبلغ عنان السماء، ولم تعد حتى وقتنا هذا إلى الأرض، ولعلها أعظم حضارة ازدهرت فوق كوكبنا على وجه الإطلاق).. بل لقد صرخ جوته فى القرن التاسع عشر فى حنق وغيظ قائلا: أى إيزيس وأوزيريس – لو أنى استطيع التخلص منكما..). كان أوزيريس فى التفكير المصرى القديم عنصر الحياة الذى لايفنى أبدا أينما كان – لدرجة أنه يحتفظ بالقوة التناسلية فى حالة الموت.. ذلك لأن حياة الأرض التى تموت ثم تحيا، والتى تتصل أحيانا بالمياه التى تمنحها الحياة، وأحيانا أخرى بالتربة الخصبة التى تظهر فى النبات نفسه.. كل أولئك وأوزير شىء واحد، وقد أدمجت وظائف أوزير – بحكم طبيعتها – منذ القدم فى دائرة

الشئون البشرية - مما يجعله يتصف سريعا بالصفات البشرية والاجتماعية - فهو الإله الذى كان من شأنه أن يموت ثم يحيا وهكذا دواليك، والذى ظهر بأنه عرضة لمصير البشر من الموت وغيره، وهو بهذا كان ينبوعا صالحا لاينضب لوضع الأساطير - فهو وارث (جب) إله الأرض، ووضع فى قبضته هذه الأرض وما عليها.. ومع ذلك فهو مصطبغ بصبغة إنسانية فى العلاقات الأسرية - حيث نجد أخته وزوجته إيزيس قد وقفت إلى جانبه فى ولاء لتصد عنه أعداءه، ومع ذلك فإن أعداءه استدرجوه إلى الموت بالحيلة، حين أغراه المتآمرون بقيادة (ست) ليدخل الصندوق ثم أغلقوه، وتعيده إيزيس وتنجب منه حورس - لكن ست الأخ الشرير يقوم بتقطيع جسد أوزيريس إلى أشلاء - لكن إيزيس تعود وتدفن هذه الأشلاء فى حقول مختلفة لإخصاب الأرض، وبعدها تنتصر تماما على ست عندما قامت بتجميع أشلاء أوزيريس الذى يعود إلى الحياة مرة أخرى.

ومن هنا ولد المسرح الطقوسى الفرعونى.. من ذلك الطقس الذى يعبر عن الموت والعودة للحياة، وكان يمثل باستخدام مومياء تعبر عن الإله الميت، وكانت هذه المومياء ترتفع شيئا فشيئا حتى تنتصب تماما.. فيحوطها جناح العاشقة إيزيس، وفى تلك الأثناء يرفع أحد الممثلين يديه ممسكا لعلامة (العنخ = مفتاح الحياة)، وتتكون من صليب ينتهى بأنشوطة ترمز للحياة عند المصريين القدماء - فقد كانوا يعتقدون أن إلههم أوزيريس كان يحيا حياة بشرية ثم مات.. ويظل المسرح الطقوسى الفرعونى تجربة فريدة.. فالنص هنا عبارة عن طقوس وشعائر دينية، والمؤدون هم الكهنة ورجال الدين، ويدور التمثيل فى المعبد، والمتفرجون هم المصلون، والممثلون هنا يرتدون الأقنعة والملابس التى تحدد شخصيات الأدوار التى يؤدونها، فيلبس الممثل الكاهن قناعا على شكل طائر أو حيوان - كالصقر أو الذئب - دلالة على شخصية الإله الذى يقوم بتمثيله، كما يوضع على كتف الممثل اسم الدور الذى يمثله، وكانت الأدوار توزع طبقا لمكانة رجل الدين، وقد انفرد المسرح الطقوسى الفرعونى بطريقة عرض المسرحية فى ثلاثة أماكن مختلفة طبقا لتغيير أماكن أحداث المسرحية - فمشاهد القتل والتحنيط وبعث الروح تعد سرا من أسرار الدين - فتعرض فى حجرة الأسرار بعيدا عن أعين الجمهور - لايراها إلا الكهنة القائمون بتمثيلها، وهذا العرض هو القسم الجوهرى

بالمسرحية ويسمى (بالأسرار) – أما المشاهد التى تدور أحداثها فى أماكن خارجية كالشوارع أو النيل أو الصحراء وغيرها فكانت تمثل وتجسد فى أماكن خارج المعبد، ويشترك الجمهور فيها بخروجه من المعبد مع الموكب التمثيلى – أما المشاهد الباقية التى تدور أحداثها فى أماكن داخلية مثل الحجرات فكانت تمثل داخل المعبد – على الهيكل، ويشاهدها الجمهور – أى أن المسرحية يتم عرضها فى ثلاثة أماكن هى: (هيكل المعبد، حجرة الأسرار، خارج المعبد)، وينتقل العرض بين هذه الأماكن حسب تسلسل الأحداث.. لكن المسرح الطقوسى الفرعونى ظل غامضا – لأن نصوصه دينية قبل أن تكون نصوص مسرحية، وأن هذه الديانة كانت سرا من الأسرار لايعرفه إلا الكهنة، وبما أن التمثيل كان يعتمد على الدين – لذلك أصبح هو الآخر سرا من الأسرار، ولولا هذا الطابع الخاص الذى كان يصبغ الحياة المصرية لانفصل المسرح متخذا شكلا مستقلا.. ونظرا لهذا الارتباط بين الجمهور واعتقاده فى قداسة هذه النصوص، والذى لم يدفع المسرح إلى الانسلاخ من الشعيرة – لكن هذا الانسلاخ قد تم فى اليونان بفضل تكامل الفن الملحمى واحتفالات ديونسيوس وشعائره فولد المسرح – وهو المسرح الذى تأثر إلى حد كبير بتجربة المسرح الفرعونى – من هنا بينت لنا الأنثروبولوجيا، كما تقول هيلارى اورسولا كوهين فى دراسة (دوكا منكولر) ترجمة أحمد عبدالفتاح – مجلة المسرح مايو ١٩٩٤، بعنوان حالة الطقس فى المسرح – منظور التداخل الثقافى.. (إن الطقس بمعنى إقامة الشعائر له شكل محدد قابل للتعريف، ومن خلال الشكل تجاهل المثقفون الجوهر الذى يجعل العرض طقسيا)، وعندما لم ينسلخ المسرح من الشعيرة فى مصر القديمة، وظل جزءا لاينفصل عنها اختلفت الطقوس التى كانت تمثل الإله المقتول، وتبعا لهذا الاختلاف اختلف الأداء (الشعيرى) ففى أبيدوس كانوا يعطون الأهمية (لموت الإله) – أما فى (أبو صير) فقد كانت الأهمية تقع على البعث، ويبدو أنه كانت تقام فى أبيدوس تمثيلية أسرار تمثل فيها (آلام أوزيريس)، وموته ودفنه وبعثه، وفى عصر البطالمة كانت هذه التمثيلية (الشعيرة) تجرى بالدمى التى تحرك بالخيوط، وهى دمى أقرب إلى عرائس الأراجوز، وقد تطورت هذه الشعائر بهذا التخصيص – فيكون المسرح بذلك قد بدأ يأخذ صورة فن قائم بذاته.. أما ممثلو المسرح الطقوسى الفرعونى فربما كانوا من موظفى المعبد ولم يكن ذلك ليمنع من قيام الجمهور بأدوار

ثانوية إلى جوار هؤلاء الموظفين - كما تشير (مرجريت مرى) فى كتابها مصر ومجدها الغابر، ترجمة محرم كمال - دار البيان العربى - القاهرة ١٩٥٧، وكان هذا الجمهور يؤمن إيمانا كبيرا بقدسية هذا الأداء التمثيلى، كما أنه كان يؤمن بقداسة هذه النصوص حتى أن مشهد مسرحية حورس الدينية المحببة - على الرغم من المحافظة عليه - ليؤكد أنه قد حرف لاستخدامه فى أغراض سحرية، كما يشير اتيين دريتون فى كتابه المسرح المصرى القديم، ترجمة د. ثروت عكاشة - دار الكتاب العربى - القاهرة ١٩٦٧ - وأخيرا ينبغى أن نميز فى المسرح الطقوسى الفرعونى بين نوعين من المسرحيات الأول: هى المسرحيات غير المسموح للجمهور بأن يراها، وكل مانعرفه حتى الآن عن اللاهوت المصرى يتضمن جزءا سريا يشمل تلميحات لا ندرك كنهها دائما عن السلوك الإلهى للأرباب، ومثل ذلك مسرحية إيزيس الدينية المحجبة، التى كانت تقدم أمام المطلعين على الأسرار الإلهية فحسب.. أما النوع الثانى فهى المسرحيات المسموح للجمهور بمشاهدتها والتى يضفون فيها على الآلهة صفات البشر وسلوكهم - مما يضعف قليلا من رهبة الأسرار الإلهية. ولدينا أقدم شاهدين من شهود هذا المسرح القديم وهما شهادة الإغريقى (هيرودوت) والرومانى (بلوتارك).. إذ يذكر هيرودوت عام ٤٥٠ قبل الميلاد تقريبا - كما جاء فى كتاب المسرح المصرى القديم - المرجع السابق.. أنه قد شهد فى جهة (بابريميس) والتى يبدو أنها كانت فى الطرف الشرقى من الدلتا (عندما تؤذن الشمس بالمغيب يأخذ نفر من الكهنة فى التجمع حول التمثال - على حين تقف كثرة منهم على باب المعبد، وفى أيديهم عصى غليظة من الخشب، وإلى ناحية منهم يحتشد الذين جاءوا للوفاء بالنذور فى جمع يربو عد الألف وفى أيديهم عصى، ومن قبل هذا بليلة يكونون قد نقلوا التمثال الموضوع فى (ناووس) صغير مكسو بالذهب - إلى هيكل آخر فيضعونه على عربة ذات عجلات أربع يدفعه الجمع القليل الذى كان قائما إلى جانب التمثال، أما هؤلاء الذين كانوا وقوفا عند باب المعبد فإنهم يسدون المدخل، وينشب بين الجمعين عراك شديد بالعصى تشج فيه الرؤوس، ولقد تراءى لى أن الكثيرين منهم قضوا نحبهم متخنين بجراحهم، ولكن المصريين يدعون أن هذا العراك لايسفر عن ضحية ما. ويتهل أهل البلاد فى أن السبب فى إحياء هذا العيد هو أن أم (إريس = ست) كانت تتخذ هذا المعبد مقاما، وحين بلغ إريس مبلغ

الرجال. وكان قد شب بعيدا عنها جاء ليئوى إلى أمه ويشاركها العيش فى هذا المعبد، لكن حراس أمه، ولم يكونوا قد رأوه من قبل لم يمكنوه من أن يدنو من المعبد، ونحوه بعيدا، غير أنه لم يلبث أن عاد وفى صحبته رجال من بلدة أخرى نال بهم من الحراس نيلا شديدا، وخلت له سبيل الدخول إلى أمه، ومن أجل هذا ينشب هذا العراك (لاريس) فى يوم العيد، وقد أتيح (لهيرودوت) أن يشهد كثيرا من هذه الاحتفاليات وبعضها كان داخل المعبد وتعهد ألا يفصح عنها – بينما شهد (بلوتارك) حفلا يقام فى التاسع عشر من هاتور – إحياء لذكرى العثور على أوزيريس واهتداء إيزيس إلى جثته فيقول: ينحدر الناس فى أمسية اليوم التاسع عشر إلى شاطئ البحر = النيل ويحمل حفظة (الأردية والكهنة) السلة المقدسة وبها صندوق من الذهب صغير يصبون فيه ماء عذبا كانوا قد نزحوه – على حين تدوى صيحات الحضور بالعثور على أوزيريس – ثم يقتطعون طينة خصبة يعجنونها بهذا الماء ومزيج من الأفاوية الزكية وطيب العزيز، ويصورون منها تمثالا صغيرا على هيئة هلال يكسونه ويحملونه). من هنا لم يكتب المصريون أسطورة أوزيريس فى صيغة واحدة. بل جاءت فى صياغات متعددة.

المتون أو النصوص الثلاثة للمسرح الطقوسى الفرعونى:

ولدينا الآن ثلاثة نصوص أو متون أساسية – غير تلك النصوص المتناثرة – من المسرح الطقوسى الفرعونى – عثر عليها الباحثون.. أولها: الدراما المنفية نسبة إلى منف أى المسرحية المنفية أو تمثيلية بدء الخليقة، وقد وصل إلينا المتن الحقيقى لوثيقة دونت فى بداية عهد الاتحاد الثانى، ولدينا نسخة أخرى منقوشة على حجر أسود محفوظ فى المتحف البريطانى، وكان من أمر ذلك الحجر الذى استعمله بعض القرويين فى مصر قاعدة لطاحونة تطحن عليها غلالهم. ويحتوى هذا المتن على أقدم مسرحية فى العالم، وعلى أول بحث فلسفى عرف لنا، وقد بحث عالم الآثار الالمانى (كورت زيتـه) بعض الوثائق ونشرها بعنوان (نصوص درامية) عام ١٩٢٨، وهى مجموعة حوارات منظمة مدونة على بردية يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ ق.م، وهى شبيهة بالمحاورات التى نحن بصددها وتلك المحاورات مصحوبة بملاحظات وصور يستدل منها على أنها لابد

أن تكون تعليمات مسرحية، واقترح زيته ضرورة تصور أحد رجال الدين المشهورين أو كاهن يلقى جزءا كبيرا من رواية تمثيلية فى شكل خطبة مطولة يظهر الآلهة المقصودين خلالها، أى خلال إلقائها، وعند حكى حادثة فى الأسطورة يلقون المحادثة فى شكل محاورة. وقصة الدراما الخاصة بأوزير فى (الدراما المنفية) تتلخص فى أن: مصر قد تم خلقها بواسطة الإله (بتاح) – الذى خلق العالم بوساطة الإله (أتوم)، وتقسيم مصر على يد الإله (جب) بين كل من (حورس) و(ست) لحسم النزاع القائم بينهما، ثم يحاور الإله (جب) بين كل من (حورس) و(ست) فيخبر (ست) أن يذهب إلى الوجه القبلى حيث ولد ويتولى حكمه، ثم يخاطب (حورس) مخبرا إياه أن يذهب إلى الوجه البحرى حيث ولد هو الآخر ويتولى عرشه، وبعد ذلك يخاطب (جب) كلا من حورس وست قائلا لهما: (لقد فصلت بينكما – أى فصلت بين الوجه القبلى والبحرى)، بعد ذلك يأتى (متن) كان يلقيه (المرتل) غالبا فى المسرحية يقول فيه: (لقد تألم قلب (جب) عندما فطن إلى أن نصيب حورس فى ملك مصر كان يعادل نصيب ست، وعلى ذلك خص الإله جب كل إرثه لحورس أى ابن ابنه بكر أولاده). ثم يعقب ذلك متن يخاطب فيه الإله (جب) تاسوع الآلهة قائلا لهم: (إنه قرر أن (حورس) هو الوارث الوحيد له بوصفه ابنه الأكبر ووريثه الوحيد وحورس ابن ابنه (ابن أوى الجنوب) وغير ذلك من الألقاب التى كان يلقب بها حورس، وبعد هذه المحاورة يلقى (الكاهن المرتل) – على مايظهر – خطابا قائلا: (إن حورس قد نصب ملكا على البلاد كلها ويظهر لابسا التاج المزدوج، وقد ذكرت منف هنا بوجه خاص لأنها هى المكان الذى وحد فيه الأرضين، وبذلك يكون لدينا إشارة صريحة إلى توحيد مصر تاريخيا وتأسيس منف. وهو حادث يظهر أن المسرحية قد كتبت للاحتفال به. وقد وُضِع النباتان الرمز للوجه القبلى والبحرى وهما (القصبة والبردى) فى الإله (بتاح) وهذا: مثل تصالح حورس وست، ويقال إن هذا الحادث قد وقع فى معبد الإله بتاح.

ويبين المنظر التالى كيف أن أوزوريس كان قد أغرق، وكيف أن جسمه أنتشل من الماء بمعونة أختيه (إيزيس ونفتيس) بأمر الإله حورس ثم يتلو ذلك حوار بين (حورس) من جهة وإيزيس ونفتيس من جهة أخرى فيطلب منهما حورس أن يذهبا لتخليص جسد

أوزوريس، وعند ذلك تذهب الإلهتان لأوزوريس الجسد وتقولان له إنهما قد أتيا ليأخذاه راجيتان أن يفتح عينيه (أى يعود إلى الحياة). والمنظر التالى يقص علينا كيف أنهما أحضرا جثة اوزوريس إلى الأرض ودفناه فى قصر الملك فى الجهة الشمالية من الأرض – وهو الذى وصل إلى الشاطئ – ويضيع بقية المتن فى هذا المنظر المهشم – إذ يظهر أنه يتكلم عن كيفية بناء قصر الملك فى (منف) ويقصد بذلك قبر أوزوريس.. ثم يتبع ذلك محاورة بين (جب) و(تحوت) وأشخاص آخرين خاصة ببناء الجدار الأبيض (منف). ويبدأ المنظر التالى ببعض متن قصير خاص بالآلهة إيزيس لم يتم فهم شيء كثير منه لتهشمه، ويعقب ذلك خطاب داماتيكى تحض فيه إيزيس كلا من حورس وست على ترك الشجار وأن يتآخيا سويا. ويعقب ذلك متن مهشم يشير إلى قصر الملك. وفى النهاية خطاب إلى سيد عظيم قوى قد قام بتوحيد شيء لا نعرفه لأن المتن مهشم.. ثم تأتى بعد ذلك قائمة بالنعوت المختلفة التى يحملها الإله (بتاح). ويأتى فى جانب من هذا المتن (المقال الفلسفى) الطويل عن اللاهوت المصرى وكيفية نشوء العالم. ولابد أن القارئ قد لاحظ أن تتابع حوادث هذه الدراما ليس بمنطقى – إذ نجد (المؤلف) يتكلم عن تقسيم الأرضين بين حورس وست، ثم يحكى لنا بعد ذلك عن موت اوزوريس وانتشاله من الماء ودفنه، هذا ما لا يطابق سير قصة أوزوريس – إذ العكس هو الرواية المشهورة ولكن ربما كان هناك رواية أخرى لهذه الأسطورة بهذا الوضع ولم تصل إلينا – لأن (متن) الدراما قد وصل إلينا منه طرفاه – أما الجزء الأوسط منه فقد وجد ممحوا تماما وجاء بالترتيب التالى الذى وضعه (زيته): تقسيم الأرض بين حورس وست (المناظر من (٧) إلى (٩) محاورة بين (جب) و(حورس) و(ست) عن تقسيم البلاد المناظر من (١٠) إلى (١٢)، إعطاء حورس الملك كله المناظر من (١٠) إلى (١٢)، خطاب جب أمام التاسوع معلنا أن حورس هو *الوارث الوحيد لكل البلاد* المناظر من (١٣) *إلى* (١٨)، تتويج حورس ملكا منفردا فى منف المناظر من (١٣) إلى (١٤).

ويعلق (جيمس هنرى) برستيد فى «فجر الضمير» بأن المسرحية المنفية تعد أقدم ما وصل إلينا من المصادر القديمة التى تكشف أن أوزوريس قد أغرق فى ماء الفيضان وعندما وصلت الأخبار إلى إيزيس التعسة عن مقتل أخيها وزوجها هامت على وجهها فى حزن شديد باحثة عن جثة سيدها، باحثة عنه بلا كلل – فسارت فى أنحاء هذه

الأرض محزونة غير هادئة البال – إلى أن عثرت عليه، أما قصة بلوتارك فإنها تجعل إيزيس تواصل السير في بحثها في عرض البحر الأبيض المتوسط إلى أن تصل إلى جبيل – بيلوس – وهو المكان الذي حملت إليه المياه جثة أوزير لكن متون الأهرام تشير إلى أن أوزير وجد أخيرا فوق شاطئ نديت وهو المكان الذي ذبح فيه أوزير بيد ست، ويجوز أن نديت كان في الأصل اسما قديما لإقليم بيلوس، وإن كان موقع نديت قد حدد فيما بعد في العرابة المدفونة بمصر.. ولذلك كان أحد فصول مسرحية أوزير يمثل على شاطئ نديت القريبة من العرابة المدفونة في مصر. أما الآلهة نفتيس فكانت غالبا ترافق أختها إيزيس في هذا البحث الطويل عن جثة أوزير، وكانت كلا منهما ممثلة في شكل طائر، إن إيزيس تئن ونفتيس تئن، إحداهما إلى اليمين والأخرى إلى الشمال.. وقد وجدنا أوزير – كما صرعه أخوه ست على الأرض في نديت، وقامت الأختان بتحنيط جثمان أخيهما حفظا له من الفناء وبعد ذلك وضعتاه في قبره الذي نبتت به شجرة جميز، ثم أحاطت الشجرة بجسد ذلك الإله المتوفى، وهي شجرة خالدة لاتفنى – لذا فحياة أوزير تمثل لنا دورة من الظواهر الطبيعية، فهو لم تنقطع القوة الحيوية لديه – إذ أن إيزيس المخلصة قد اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته (وأسدلت عليه بريشها فيئا وبجناحيها نسيما) وبذلك بعثت الحياة من جديد ثانية في أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة فوضع فيها نطفته، وبذلك أنجبت منه وريثا له، ثم ربت هذا الطفل في مكان منعزل لم يعرف بعد موضعه، وعندما اشتد ساعده قدمته أمام القاعة العظيمة في عين شمس. وكان خيال عامة الشعب مغرما بتأمل صورة الأم التي أخفت نفسها في مستنقعات الدلتا التي قامت فيها بتربية حورس الشاب – حتى إذا ما اشتد ساعده، صار قادرا على الانتقام من قاتل أبيه ست، ولم يقعد ست مكتوف اليدين طبعا – فلقد لقي ذلك الطفل حورس على يده كثيرا من المخاطرات والمآزق.. وكان حورس بارا بوالده فتى لمحاربة أعداء أبيه والانتقام له من ست، وقد اشتد وطيس الموقعة التي نشبت بين حورس وست – لكن ذلك الإله الشاب فقد عينه بيد ست عدوه وعدو أبيه، ثم غلب ست على أمره، واسترد الإله تحوت أخيرا عين حورس المفقودة – بأن تفل ذلك الإله الحكيم على الجرح – فصحت وشفيت. وتجد حور – بعد

ذلك – يبحث عن والده القتيل – عابرا البحر، ويقدم له عينه المصابة التى ضحى بها من أجله، وهذا العمل ضاعف تقديس عين حورس التى كانت رمزا لكل تضحية. وهناك فصل فى *متون الأهرام* يصف حادث بعث أوزيريس – مرددا مرارا وتكرارا – وذلك لأن معارضة الإنسان للموت قد تم التعبير عنها بإلحاح بترديد ذكر تلك الحقيقة القاطعة القاتلة ببعث أوزير فنرى فى تلك المتون أن القبر فتح له: لهذا أخرج لأجلك اللبن حيث لا يزال وضع اللبن تحت رأس المتوفى كعادة متبعة عند المصريين الحاليين فى الوجه البحرى، كما يشير مترجم كتاب فجر الضمير د. سليم حسن. بعد ذلك يستيقظ أوزير، ويفيق الإله المتعب من رقدته، ويقف الإله منتصبا ويتمالك جسمه: قف.. إنك لن تفنى، إنك لن تفنى.. ويقدم ست – بعد هزيمته اتهامات باطلة ضد أوزير فى محكمة الآلهة فى عين شمس – لكن أوزير فى النهاية يفوز بعرشه باسم الصدق والحق والعدل.. ولم يكن أوزير فى الواقع من أهل مملكة الأحياء – بل كان ملكه هو العالم السفلى المظلم الواقع تحت الأرض، وكان لابد له من النزول إليه فورا، وعند ما نعود إلى المسرحية المنفية نجد أن أوزيريس بعد أن مات دخل الأبواب السرية فى بهاء أرباب الأبدية، مقتفيا أثر ذلك الذى يشرق فى الأفق – أى أثر رع فى العرش العظيم يعنى منف.. وهكذا حضر أوزير إلى الأرض فى قصر الملك بالجهة البحرية من تلك الأرض التى وصل إليها منف، وطلع ابنه حور كالفجر ملكا على الوجه القبلى، وطلع ملكا على الوجه البحرى بين ذراعى والده أوزيريس – لكن ظل ست الحقود يؤكد ادعاءه للعرش ضد حورس الفتى ليؤكد استمرار جدلية هذه الاسطورة. وبذلك صار ابن أوزير خليفته على دنيا الأحياء، وأما ماكان تحت حكم أوزير فهو مملكة الأموات السفلية، وقد نال اوزير مكانته العظيمة السامية فى الديانات المصرية القديمة باعتباره – بوجه خاص – صديق الأموات وحاميهم – أوزير رب العالم السفلى – وقد تم اندماج المعتقدات الأوزيرية بالمعتقدات الشمسية (دين حكومى ودين شعبى)، وكانت قيامته تعد فوزا على الموت وقوة لايعادلها شىء فى العقائد الجنازية المصرية القديمة، ولم يظهر تدخل أوزير فى أى مكان آخر من متون الأهرام بصورة تلفت النظر أكثر من ظهوره فى الصيغ الخاصة بالخدمات التى تقدمها للمتوفى الآلهة الشمسية الأربعة المعروفون

بصقور الشرق الأربعة، وكانت الطريقة المحببة لصعود السماء وفتح أبواب السماء، والعبور من شاطئ إلى شاطئ، وعملية التطهير، وماشاكل ذلك - هى أن تعمل كل تلك الأمور أولا لكل من الصقور الأربعة بالتوالى، ومن ثم تصل للملك بجاذبية محتومة، وبذلك نجد أن أوزير قد حشر نفسه فى تلك الطائفة الشمسية باحتلال مكان حور الأفق الذى هو أقرب الآلهة الأربعة نسبة إلى الشمس، وبمثل ذلك صبغ بالصبغة الأوزيرية من زمن بعيد كل من السلم وقارب العبور والعوامات البردية، أى كل العتاد الذى كان لازما للوصول إلى السماء وسكانها حتى صارت النجوم الثوابت التى لاتفنى تسمى أتباع أوزير وبذلك صار من الممكن أن نجد الملك ينقل إلى السماء بنفس الطريقة عندما يولد مثل أوزير ممثلا فى صورة نيل السماء، ويفيض على السماوات كفيضان النيل على الأرض فجعل كل السماء يانعة خضراء، وبالرغم من أن كل ذلك قد أدى إلى صبغ العقائد الجنازية الشمسية والسماوية بصبغة أوزيرية فإن الحياة الآخرة - مع ذلك بقيت سماوية، لذلك كان من الواضح أن إله الشمس كان عندما يأخذ أوزير إلى جواره فإن معنى ذلك أن مكانة إله الشمس هى الأولى - أما عند عامة الشعب فكان إله الشمس - فيما بعد فى نظرهم - ينزل إلى العالم السفلى ليضئ على قوم أوزير فى مملكة الأموات، ويعتبر ذلك من أهم البراهين الدامغة على قوة أوزير - عند عامة الشعب. أما فى لاهوت الملك والمعابد الحكومية فكان أوزير يرفع إلى السماء، ومع أنه كان مصبوغا هناك بالصبغة الشمسية؛ فإن مذهبه كان هو الآخر يصبغ العقائد الشمسية الخاصة بمملكة الأموات السماوية بصبغة العقائد الأوزيرية. وعلى أية حال فهناك فارق ملموس بين (أوزير ورع) فأوزير يعتبر ملكا للأموات دون غيرهم، ووظيفته سلبية - حتى أنه يندر أن يقوم بعمل إيجابى حتى ولو كان لصالح الأموات، ولقد تطورت الحياة الخلقية عند قدماء المصريين بعد (المسرحية المنفية) التى تؤلف - مع تلك المصادر - أقدم دور فى تطور الإنسان الخلقى. كما هو معروف لنا فى مثل العدالة والحق وحياة الأسرة.

والنص أو المتن الثانى من نصوص المسرح الطقوسى الفرعونى هو (دراما التتويج) وهو نص من كراسة أحد الممثلين - تجرى أحداثه عند (مستنقعات خميس) ولهذه

الدراما طابع معين عند تصويرها الآلهة على وفق الخصائص المميزة للنفسية البشرية، ولعل هذه هى الخاصة الرئيسية التى تتميز بها (دراما التتويج) الطقسية عن الدراما الدينية المحجبة أى Mystery Lesnysteres ونشاهد فى هذا المتن فى المنظرين (٣، ٤) تقديم ضحية للملك، وهو ثور يذبح ثم يقطع قطعا ليقدم كوجبة للمحتفلين. والمعنى هنا رمزى - فالثور هو الإله ست الذى قتل أخاه أوزير. وفى المنظرين الخامس والسادس يطحن الشعير ثم يقدم منه كعكا للملك، وفى المنظر السابع والثامن والتاسع نشاهد تجهيز سفينتين لأولاد الملك، ونشاهد شارات الملك الخاصة بحورس تستخرج من محراب، ودرس الشعير وحمله إلى المخازن والذى يرمز إلى حورس الذى يدرس الشعير ويمزق أوصال عدو والده (ست) انتقاما منه. وفى المنظرين العاشر والحادى عشر نشاهد زيادة الاهتمام بإعداد السفينة، وفى المنظر الثانى عشر إلى الخامس عشر ومابينهما نشاهد صورا تحتوى على صب الماء وتقديم رأسى حيوانين (رأس ثور ورأس أوزة) للإله المحلى ثم يأمر بإقامة العمود المقدس بواسطة الأولاد الملكيين. وهذا رمز إلى أن حورس قد أمر أولاده أن يحملوا الإله ست تحت أوزير وعندئذ يشد العمود بحبل ويقام، ويفسر هذا بقتل (ست)، ثم يأمر حورس أولاده بأن يتركوه موثوقا وأن يطرحوه أرضا. أما المنظر السادس عشر فتشاهد فيه أولاد الملك ينزلون من سفينتهما ثم يتكلم (حور) مع أولاده عن (ست) الذى يمثل هنا بالسفينة قائلا له: (احملنى أنت يامن حملت والدى على ظهرك)، أى أنه متغلب عليه. أما المنظر السابع عشر فنشاهد فيه تقديم الخبز والجعة للإله حورس الأعمى رب (ليتوبوليس) - أى قرية أوسيم الحالية - وهى البلدة التى انتقم فيها حورس من قتلة والده ثم دفنه فيها وبذلك أعيد له نظره. أما المناظر بين الثامن عشر والحادى والعشرين فنشاهد فيها حدوث مبارزة بين (حور/وست) وكذلك إحضار مرضعتين إذ كان اللبن من أهم القرابين التى تقدم للمتوفى، ونجارين لصنع مائدة قربانا للملك، ثم نشاهد (الكاهن) الخاص بتقديم القرابين يحضر المائدة. وفى المنظر الثانى والعشرين نشاهد أولاد الملك يقدمون له الخمر، وهذا رمز إلى تقديم عين حورس إليه بعد أن اقتلعها (ست) الشرير. وفى المنظرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين يقدم الملك حليا من حجر الدم والقيشانى، وهذه يرمز بها إلى إرجاع

عين حور إليه ثانية. وفى المنظر الخامس والعشرين يقدم ساقى الملك له وجبة، وهذا رمز للإله (تحوت) عندما قدم عين حور إليه بعد أن اقتلعها ست.. ولذلك يقول (تحوت) فى هذا المنظر للإله حورس: إنى أقدم لك عينك لتفرح بها.. فتقديم العين إلى حورس هو تقديم للوجبة. وفى المنظر السادس والعشرين نشاهد حارستين خاصتين تلتفان حول حورس وهما اللتان يرمز بهما على عين (حورس). وفى المناظر من السابع والعشرين إلى الحادى والثلاثين نشاهد أنه كان يقدم للملك شارات ملكه الخاص وهى: الريشتان والصولجانان والخاتم، وعند ذلك يهلل عظماء الوجه القبلى والبحرى فرحا. وبعد ذلك يؤتى بكل ضرورى لتزيين الملك وتضميخه وإطلاق البخور له – ثم وضع الحارستين على رأسه – أى الريشتين اللتين يزين بهما تاجه. وفى المنظر الثانى والثلاثين نشاهد – بعد التتويج – عظماء القوم الذين شاركوا فى التتويج هذا ويشتركون كذلك فى تناول طعام الوليمة الملكية التى أقيمت لهذا الغرض وحده، وفى المنظرين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين نشاهد الملك وقد ارتدى لباس الحزن على والده المتوفى وعندئذ يقدم نوعا خاصا من الخبز ونوعا خاصا من الجعة فالخبز كان يسمى خبر أخ أى أوزوريس – الذى قتل، أما الجعة فكانت تسمى جعة سرمت وهى نوع من الجعة مر المذاق ولذلك شبهت به دموع الحزن، وهى ترمز إلى إيزيس والدموع التى سكبتها هى وحورس على أوزوريس المقتول، وكانا يقدمان طعاما فى الاحتفال بجنازة أوزير. وفى المناظر من الخامس والثلاثين إلى الأربعين تستحضر – فى آن واحد – أدوات التحنيط للملك الراحل مع الملابس الحمراء للملك الذى خلفه على العرش، ثم نشاهد الكهنة المسمين (سخنوآح) أى الباحثين عن الأرواح – وهم المكلفون بخدمة الملك المتوفى – ويؤمرون بحمل تمثاله على أيديهم كما كان يحمل الأصدقاء (أى أصدقاء المتوفى) – كما جرت العادة فى الشعائر المأتمية – ثم نراهم يبنون – بصورة رمزية – سلما إلى السماء ليصعد فيه الملك المتوفى إلى العالم العلوى الذى كان لابد له أن يعرج إليه.. ثم تنتحب المرأتان اللتان كانتا تقومان بالنحيب على المتوفى، وهما اللتان تمثلان دورى إيزيس ونفتيس، وبعد ذلك يعطى الكاهن مقدم القربان فخذا من اللحم وقطعا من النسيج لاستعمالهما فى خدمة المتوفى. وفى المناظر من الحادى والأربعين إلى الرابع والأربعين

نشاهد كهنة (سخنوآح) يتسلمون هذه الأشياء التى كانوا يستعملونها فى تكفين الجثة والاحتفال (بفتح الفم) وهى شعيرة من الشعائر التى يقوم بها كهنة خاصة باحتفال خاص وذلك لأجل أن يعيدوا إلى الميت قوة (فتح الفم والعينين) ليمكنه من أن يتمتع بكل مايقرب إليه من قربان وكان ذلك - بطريقة سحرية وتعاويذ خاصة وآلات معدة لهذا الغرض - وبخاصة أنواع العطور والزيوت. وفى المنظرين الأخيرين وهما اللذان لايظهر فيهما الملك وبهما تنتهى الدراما نشاهد فيهما كيف يتم إحضار كل معدات التطهير وبخاصة (القطرون) إلى الملك المتوفى وهو القطرون الذى كان يستعمل لهذا الغرض وتوضع فى المحراب المقدس وهو المكان الذى يثوى فيه آخر مطاف له فى عالم الدنيا، وأعنى بذلك هرمه الذى يدفن فيه، ويلاحظ البعض فى (دراما التتويج) أنها ليست من الأدب الراقى من جهة التعبير وأن ظاهرها تتويج (سنوسرت الأول) وباطنها تمثيل أسطورة حورس وأوزيريس وهى فى ٤٦ منظرا ويدخل فى تمثيلها أشخاص كالكهنة والموظفين وأقارب الملك وحيوانات كالثيران والماعز وكذلك الأعمدة المقدسة والأشجار والنباتات والخبز والحلى، والغرض السحرى من هذه الدراما هو تثبيت تتويج الفرعون وأن يتوحد أو يوحد الملك المتوفى بالإله أوزيريس وأن يوحد ابنه بحورس، ونجد أن كل منظر يبدأ بكلمة (حدث أنه) ويسود النص الدور الرمزى ودور الشعيرة الدينية كذلك نجد الدور الواحد لإله بعينه يقوم بتمثيله فى الأسطورة ممثلون مختلفون، وأن ممثلا واحدا قد يقوم بتمثيل أدوار متنوعة مختلفة جدا وأنه من الصعب أن نتتبع بطريقة متصلة سير الحوادث الخرافية وتتابعها التى اتخذت قاعدة للدراما - مما يجعلنا نعتقد - هنا - أن المصريين القدماء كانوا لايهتمون كثيرا بتتابع الحوادث حسب تاريخها - ويظهر من فحص هذه الدراما أن وحدة المكان لم تكن مرعية فى تمثيلها كما نشاهد ذلك فى (الباطنيات) أى تمثيليات القرون الوسطى فى أوروبا، وأن هذه التمثيليات لم تكن تمثل فى أبهاء المعبد فحسب بل تمثل كذلك فى المحاريب التابعة لها والتى قد تكون بعضها أحيانا بعيدا عن البعض الآخر وأن هذه التمثيليات الباطنية لم يكن مقدرا لها أن تمثل أمام جمهور من المتفرجين الذين لاحق لهم فى دخول الأجزاء الخاصة فى المعبد،

ونشير فى النهاية إلى أنه برغم النواقص الواضحة والعيوب فى هذه التآليف الدرامية فإنها قد أدت الغرضين (النفعى والسحرى)، وهما الغرضان اللذان وضعت هذه الدراما من أجلهما.

والنص أو المتن الثالث من نصوص الطقوسى الفرعونى الأساسية هو انتصار حورس وهى الدراما المنقوشة على جدران (معبد ادفو) ومع ذلك فإن هذه التمثيلية ليست إلا رواية مختصرة عن دراما كبيرة، تقص علينا حرب الانتقام التى شنها حورس على قاتل والده - أى ست - ثم انتصاره والحكم له أمام القضاة المقدسين باعتلاء عرش والده أوزيريس بوصفه الوارث الشرعى له، وتهدف هذه الدراما إلى ماهدفت إليه (الدراما المنفية) وتمثيلية خلق الدنيا دراما التتويج التى يرجع عهدها إلى أوائل الأسرة الثانية عشرة. وتحتوى مسرحية انتصار حورس على خمسة أقسام مميزة وهى: مقدمة وثلاثة فصول مقسمة إلى مناظر وخاتمة أما المسرحيتان السابقتان فتحتويان على متن فى صورة حديث ثم محاورة وجيزة تسبقها مقدمة قصيرة تخبرنا عن المتكلمين وتعليمات مسرحية، أما فى مسرحية (انتصار حورس) فلا نجد إلا متون قصيرة قليلة العدد يحتمل أنها اقتباسات من حديث يضاف إلى ذلك أنه ليس فيها إلا عدد قليل جدا من العناوين المفسرة للمناظر أما التعليمات المسرحية فلا نجدها إلا فى الفصل الأول فى المنظر الرابع وفى الفصل الثالث فى المنظر الثالث، والتعليل المحتمل لهذه النقائص هو أن الرواية التى وصلت إلينا عن الدراما التى نتناولها الآن رواية مختصرة بسبب أن الرقعة التى كانت تحت تصرف النحات على جدران المعبد كانت محدودة، وأنه كان لابد له أن يترك مسافة للأحد عشر رسما التى كانت لازمة لإيضاحها، ونجد فى هذا النص أن الكاتب قد حذف كل التعليمات المسرحية إلا فى حالتين فقط. ولحسن الحظ نرى أن وجود الرسوم تدخل بدرجة عظيمة محل التعليمات المسرحية فهى لاتقتصر على أن ترينا بوضوح مواضع الممثلين وحركاتهم، بل تصور لنا كذلك أمتعة المسرح من سفن وأسلحة وتيجان وزينات... الخ. وكذلك نماذج لأفراس البحر التى شاهدنا واحدا منها يحتمل أنه كان مصنوعا من الخبز أو مادة أخرى مشابهة كل ذلك ليسهل تقطيعه فى المنظر الثالث فى الفصل الثالث، ونشاهد كذلك نمونجا لعدو بشرى، أما فى

(دراما التتويج فكانت هذه التعليمات المسرحية وقائمة المتاع موضحة برسوم خشنة فى أسفل الصحيفة، وفيما يختص بالممثلين فيظهر لنا أنه كان يوجد فى مسرحية (انتصار حورس) شخصيات ثانوية لاتشترك فى المسرحية بالكلام بل كانوا يقومون بأدوارهم فى مناظر صامتة، فمثلا حينما نرى فى الرسوم الإيضاحية أن روحا خبيثة قد كتب فوقها (إنى أنطح بقرنى من يتآمر على قصرك) فلا يجب علينا أن نفهم أن هذا العفريت يقول هذه الكلمات فعلا بل إنه فى هذه الحالة يقوم بحركة يظهر فيها أنه مستعد للنطاح، وذلك يوحى إلينا أن هذه الشخصيات ظهرت فى الدراما، ولكن ليس لها دور تلقيه ولذلك لم تذكر التعاليم المسرحية فى المتن الذى تم اختصاره عن قصد، وفى الوقت نفسه لم نجدها فى الرسوم الإيضاحية وأن مجرد وجود ممثلين وكلامهم الذى تفوهوا به فى المتن كان يعتبر كافيا فالمصرى القديم كان يعتقد أن لوجود الكتابة والرسم معا أثرا سحريا واقيا كالأثر السحرى المفيد الذى يحصل عليه الإنسان بتمثيل المسرحية المقدسة نفسها، هذا فضلا عن أن فائدته هناك ستكون باقية إذا حدث أن الدراما قد أهمل تمثيلها السنوى. والآن نتساءل عن الأشخاص الذين كانوا يشتركون فى تمثيل هذه الدراما المقدسة وعن المسرح الذى تمثل عليه ولاجدال فى أن الممثلين والممثلات سواء كانوا يمثلون أدوارهم بالحديث أو يمثلون أدوارهم صامتين كانوا ينتخبون من كهنة المعبد وأسرهم وقد دلتنا إحدى التعليمات المسرحية التى بقيت على أن الكاهن هو رئيس مرتلى المعبد وكان هو الذى يقوم بإلقاء الأحاديث، وكان من المفروض أن الملك كذلك يقوم بدور فى المسرحية، ولكن بطبيعة الحال كان يقوم بإلقائه نائب عنه. ومن المحتمل جدا أنه كان يوجد فى المسرحية فرقة مغنيين يجوز أنها كانت مكونة من مغنى المعبد وموسيقيه، وكانوا يحتلون أماكنهم فى المسرح بوصفهم أصحابا ومعاضدين للإله حورس، ويمكننا كذلك أن نتصور الممثلين الذين أثر فى نفوسهم التمثيل إلى درجة حركة مشاعرهم الدينية إلى أقصاها فاشتركوا فى النداء المتكرر الذى كانت تردده فرقة المغنيين على المسرح وهو: (اقبض بقوة ياحورس.. اقبض بشدة) ويقصد بذلك أن حورس حينما كان يرمى (بحربته) فرس النهر يمثل عدوه (ست) – فكانت فرقة المغنيين تنشد بقوة قائلة: (اقبض بشدة ياحورس على العدو أى فرس النهر)، وعندئذ كان جمهور المتفرجين يكررون ذلك، وهذا هو ما نشاهده الآن

على المسرح المصرى عندما تغنى فرقة أغنية جميلة فإن المتفرجين يكررونها، وتدل الرسوم بوضوح أن الدراما كان يمثل بعضها على الماء وبعضها بجانب مجرى ماء ومن المحتمل أنها كانت بركة حورس وهى بحيرة مقدسة تقع فى الجهة الشرقية من المعبد ولكنها فى داخل السور المحيط به. والظاهر أن الممثلين الذين كانوا يمثلون حورس والآلهة والعفاريت الذين كانوا يتبعونه كانوا يقومون بأدوارهم بوجه عام فى قوارب تسبح فى البركة، والظاهر أن ذلك هو نفس ماحدث فى (مسرحية التتويج). أما (نساء أبو صير) وبلدتى (ب) و(دب) وهما قرية (ايطو) الحالية فكن ينتظرن على حافة الماء فى حين من المحتمل أن يكون المرتل على الأرض فى الأمام بين المتفرجين والممثلين. أما خاتمة المسرحية فيظهر أنها كانت تمثل على اليابسة. ولدينا معلومات خاصة تدل على أن هذه الدراما كانت تمثل سنويا وقد عرفنا تاريخ ذلك اليوم الذى كانت تمثل فيه وذلك بوساطة تعليم مسرحى تم العثور عليه ويشير إلى أن تقطيع أوصال (ست) – وهو حادث جاء فى آخر الدراما – كان ينفذ فى اليوم الواحد والعشرين من الشهر الثانى من فصل الربيع أى فى الواحد والعشرين من شهر أمشير القبطى أى ما بين شهرى ديسمبر ويناير وكانت هذه التمثيلية الدرامية تقدم تذكارا لانتصار حورس على أعدائه، ويظن أن تمثيلها السنوى كان يخلد سحريا – هذه الحوادث الجسام وماينشأ عنها من فائدة ويعتقد فى الوقت نفسه أنها كانت تمنح الملك الذى يمثل دورا فيها هذه الفوائد السحرية، وترجع مسرحية (انتصار حورس) إلى زمن أبعد بكثير من الدولة الحديثة ويلاحظ أن المحاورات التى كانت تدور بين الممثلين فى (الدراما المنفية)، وكذا (مسرحية التتويج) كانت قصيرة جدا أما فى دراما انتصار حورس فتقترب من تمثيلياتنا العصرية – رغم أنها قصيرة أيضا – ولنستعرض معا مشاهد الفصل الأول من هذه المسرحية (الطقسية) الأخيرة والتى تنقسم إلى جزأين هما (الصور) و(المتن التمثيلى)، اللذين يجسدان واقعة طعن حورس لفرس النهر.. إذ يقدم الفصل الأول (شعيرة المقعمة)، واستعطاف الإله وأسلحته، ويتكون من خمسة مناظر يشارك فيها بالأداء (المرتل، وتحوت، وحورس، وإيزيس، وفرقة المغنيين، والمتفرجين وغيرهم).. ومن المثير للدهشة أن أقدم دراما تم العثور عليها فى مصر كانت ناضجة كاملة، وقد وضعت فى صورة تقترب من المسرحيات التى نجدها فى

مسارحنا الحالية، وكانت تمثل فى المناسبات والأعياد الدينية، ومقتبسة من تاريخ القوم المقدس، والشخصيات مأخوذة من الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والمخلوقات التى فوق البشر، وأن الآلهة هم العنصر السائد، والحوار يدور فى جمل مقتضبة، وأن الدراما تعلو على الغناء، وتدور الحوادث الدرامية الهامة على المسرح أمام النظارة مثل: المبارزات، والحروب، والجثث، وكان الرقص مشاركا ويقوم الممثلون الذين يلعبون أدوار الإله فى صورة حيوان فيلبسون وجوها مستعارة. ونشاهد أيضا فى مسرحية انتصار حورس، فى الرسوم المنقوشة على جدران معبد ادفو - والتى وضعت لتكون بمثابة ايضاحات مسرحية - حيث نرى فيها آلهة برؤوس حيوانات يمثلون فى الواقع شخصيات فى المسرحية، كما تم العثور على وجوه مستعارة (لبنات آوى) وأسود حقيقية، وأن الوجوه المستعارة كانت تستعمل فى الاحتفالات الدينية الأخرى، وأن بعض الحيوانات المقدسة كانت تتقمصها بعض الآلهة، وكذلك بعض الطيور، وأن الحوادث الهامة مثل (موت أوزيريس) فى (الدراما المنفية) والموقعة التى نشبت بين حورس وست فى مسرحية انتصار حورس قد حدثت بالفعل فى الماء، لكننا لانعلم ما إذا كان تمثيل الدراما المنفية فى عدة مدن تحدث فى وقت واحد أم فى أوقات متتابعة.. إذ تمثل انتصار حورس والدراما المنفية سنويا، أما مسرحية التتويج فلا ندرى إن كان يعاد تمثيلها، أم لا، لكن يظهر جليا أن الملك وأفراد أسرته كانوا يلعبون دورا فى هذا التمثيل فى مسرحيتى دراما التتويج وانتصار حورس. وتتعدد النصوص الدرامية التى تنتمى إلى المسرح الطقوسى الفرعونى وتتعدد مصادرها مثل (متون التوابيت)، (نصوص الأهرام)، (كتاب الموتى)، وهو مصنف للسحر الجنائزى، (كتاب زيته)، برديات الرامسيوم الدرامية التى عثر عليها كويبل فى حفائر الرامسيوم عام ١٨٩٦، وبردية بريمنر ريند بالمتحف البريطانى، وبرديات المتحف البريطانى ومتحف اللوفر، ولوحة (ميترنخ) فى بوهيميا التى تجسد إيزيس وعقاربها السبعة، واللوحات التى تصور الميلاد الملكى بمعبدى الدير البحرى والأقصر، (ونص شبكو) الذى قدم دليلا نعرف منه أنه كانت ثمة كراسات خاصة بالمخرجين المسرحيين منذ الدولة القديمة، تشرح بالتفصيل الخطوط الرئيسية للعمل الدرامى (السيناريو) فى شكل سرد للأحداث مع ملاحظات عليه

وضعت إلى جوار موجزات الحوار للممثلين، حيث نجد نصوص ميلاد حور وتأليهه، هزيمة أبوفيس الشاملة، معركة تحوتى ضد أبوفيس، حور وقد لدغه العقرب، إيزيس وعقاربها السبعة. عودة سيث.. وهى النصوص التى كتب بعضها شعرا وبعضها نثرا، وجمع بعضها بين الشعر والنثر، وضم بعض كتاب هذا المسرح فى مسرحياتهم مناقشات وتأملات نظرية فى مسائل الدين كما فى خاتمة نص معركة تحوتى ضد أبوفيس، والبعض الآخر مستمد من المواد الاسطورية. بمعنى أن أبطالها كانوا من الآلهة، ويستوحى بعضهم فى أعمالهم المأثورات الشعبية، بل ولم يتورعوا عن تجديد الاساطير، وذهبوا إلى حد تخيل أساطير جديدة مثل اسطورة عدة سيث وهى مسرحية سياسية لاذعة، ومن متون التوابيت نجد نص محن رسول حور (١٠٧٠ كلمة)، ومن الشعائر التى على جدران معبد أدفو منذ عهد بطليموس الحادى عشر نجد مسرحيتين انتصار حورس على أفراس النهر، ومعركة حورس وفرس النهر (٦٧٠ كلمة).. وقد تم اكتشاف (لوحة جنازية) فى إدفو عام ١٩٢٢ يرجع تاريخها إلى الألف الثانية قبل الميلاد، تبين لنا بوضوح أنه كان يوجد بمصر أشخاص يحترفون مهنة التمثيل، وكانوا يتجولون فى البلاد ويقومون بتمثيل أدوارهم وأن اثنين منهما كان يقوم أحدهما بدور الملك والآخر بدور الإله.. إذ يقول: كما تشير اللوحة الجنازية (لقد رافقت سيدى فى جولاته د ون أن أخفق فى الخطابة، ولقد جاويت سيدى على كل خطبه.. فإذا كان هو إلها كنت أنا ملكا، وإذا كان يقتل كنت أحيى)، ولاشك أن هذا يدل ضمنا على وجود مسرح ثابت أو جوال.. ويقول (اتيين دريتون) فى كتابه المسرح المصرى القديم ترجمة: د. ثروت عكاشة ص٤٦ - هيئة الكتاب - مصر الطبعة الثانية ١٩٨٨ (ولقد كان الممثلون المتجولون فى عهد الأسرة الثانية عشرة يقومون فى الميادين أو فى الدور كما هو الحال اليوم، فيغنون ويرقصون، ويمثلون مسرحيات وفقا لبرامج مرسومة لهم، والقرويون حولهم أيام الأعياد أو مع الأمسيات، ولم يكن لنا أن نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل أن نجد هذا الدليل بين أيدينا، إذ كنا أسرى ذلك الأثر العميق الذى خلفه الإغريق فى نفوسنا بدعوى أنهم خالقوا المسرح على صورته هذه التى هو عليها. وهذا النص المنقوش على (لوحة ادفو) نص صريح فى دلالته على أن العرض المسرحى لم

يكن مقصورا على أداء قطعة موسيقية فحسب، وأنه كانت ثمة تعبيرات كثيرة أساسها المحاكاة، مما جعل البعض يعتقد أن المسرح المصرى القديم لم يكن قائما إلا على هذه المحاكاة، ومامن شك فى أن الغناء المصحوب بالمحاكاة أو الحركات كان يشغل فى العروض المصرية القديمة المكان نفسه الذى يشغله فى العروض الحديثة. أما المناظر فى هذا المسرح القد يم فيبدو أن هذا المسرح كان يعتمد فى تمثيل مناظره على (المناظر) الخلفية الطبيعية لبحيرة المعبد.. هذا بالإضافة إلى أننا نشاهد من القوائم والتفسيرات التى نجدها فى (مسرحية التتويج)، وفى رسوم (الدراما المنفية) أنهم كانوا يستعملون أمتعة أخرى لخلق جو المنظر الذى كانوا يريدون تمثيله. ونشير هنا إلى أن المؤلفين الإغريق قد أفادوا الكثير فى مسرحياتهم (مبنى ومعنى) من الطقوس الدينية التى كانت لكهنة مصر الأقدمين كما يقول (الاردس نيقول) فى كتابه (المسرح فى العالم). ولقد كان هناك إلى جانب مسرحيات العقيدة الاوزيرية ذات الطابع الطقوسى البحت مسرحيات أخرى تعرض على الجمهور، يقوم بالتمثيل فيها ممثلون ليسوا من رجال الدين. وهى وإن كانت هى الأخرى تستوحى الدين وتستملى الأساطير، غير أن أحداثها لم تكن خفية الرمز بل أقرب إلى الواقع وألصق بالحقيقة، وأكثر صلة بالحياة، وكانت الآلهة فيها – على العكس من المسرحيات الدينية – تقوم بما يقوم به البشر، وتتكلم كما يتكلمون.. لذا (لم يبق ثمة شك فى وجود مسرح مصرى قديم (مستقل)، تخالف مسرحياته المسرحيات الدينية المحجبة – التى كان يحتفل بها فى المعابد والمخالفة لها، لاتمت لها بصلة، وهو إن لم يخالفها موضوعا فحسب – فإنه يخالفها روحا ونهجا ومذهبا) – كما يقول (دبريتون) – المرجع السابق، ومثال على ذلك ماجاء فى (بردية برلين رقم ١٤٢٥)، حيث يتم اختيار امرأتين ممشوقتى القوام، وتجلسان على الأرض (قدام) البوابة الأولى للقاعة الواسعة (أوسخة) ٣ – ويكتب على منكب إحداهما إيزيس، وعلى منكب الأخرى (نفتيس)، ويوضع فى اليد اليمنى لكلتيهما إبريق من القيشانى قد ملئ بالماء، كما يوضع فى اليد اليسرى لكلتيهما (أرغفة) خبز، وكذلك ماجاء فى بردية المتحف البريطانى ١٠١٨٨) –٤ حيث يتم اختيار فتاتين طاهرتى الجسد عذراوين قد حف شعر جسميهما وزين رأسيهما بشعر مستعار (باروكة)

وتمسك كلتاهما بدف فى يدها وقد كتب اسميهما على منكبيهما الأولى (إيزيس) والأخرى (نفتيس)، وتغنيان مقطوعات هذه الكراسة فى حضرة الإله. وكل مافى هاتين النبذتين الهامتين لايتفق وروح الطقوس الدينية وكذلك الحال فى مضمون الأغانى التى تصاحب هذه العروض فهذا العمل غير المألوف وهو كتابة اسم (إيزيس) و(نفتيس) على منكبى ممثلتين لم تشترط النبذة الهامة جعلهما من المقصورات على خدمة المعبد كى يتبينها النظارة فى يسر قد هون من العناية بالشعائر وشدد على التعبير عن طابع العرض المباشر المرئى وقد يكون هذا عادة من عاد ات المسرح الشعبى وكان هذا المسرح مختلفا ومنسلخا عن الأساطير الشعبية كما كان نفر من العصور الوسطى يطرزون أسماءهم على ثيابهم.

وفى النهاية نشير باختصار إلى الطابع الدرامى فى النص المصرى القديم ومعايير هذه النصوص الدرامية وخصائصها فنجد أن الحوار ذو طبيعة درامية خالصة. فالشئ الذى ميز مصر القديمة بطابعها البارز فى كل المجالات هو أنها كانت تتحرك دائما داخل محيط من صيغ محددة دقيقة وتلتزم بقواعد النحو للتعبير عن الفكرة، وأن المصريين كانوا على وعى بالقيمة التربوية للمسرح بل وفى توظيفه فى إثارة الجماهير ضد الغزاة المحتلين، أما موضوعات المسرحيات الطقوسية فهى على سبيل المثال: ميلاد حورس وتأليهه، هزيمة أبوفيس، ست الشاملة، معركة تحوتى ضد ست (كمسرحية تاريخية)، حورس وقد لدغه العقرب، إيزيس وعقاربها السبعة (فكرة أخلاقية)، عودة ست (وهى مسرحية سياسية ذات صبغة لاذعة لايمكن لأى رقابة فى العالم أن تسمح بمثلها فى أى بلد محتل فى عصرنا الحاضر).

استلهام الأسطورة فى الكتابات المصرية المعاصرة:

وفى العصر الحديث تعرف كتاب المسرح المصرى على أسطورة إيزيس واوزوريس منذ تناولها توفيق الحكيم فى مسرحيته إيزيس عام ١٩٥٥، وقد منحت هذه الأسطورة كتاب المسرح المصريين مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية فى إطار من الرمز

وكان هذا الرمز هو مايحتاجه هؤلاء الكتاب، إذ أن الظروف السياسية فى مصر لم تكن تعطى الكاتب حرية التعبير، وكان الرمز فى الأسطورة جاهزا للتعبير عن مواقفهم الإنسانية المختلفة، واتخذوا منها هياكل وأوعية لصب أفكارهم فالأسطورة جذابة فى حد ذاتها وقادرة على إحداث استجابات عاطفية فى النفس يتعذر تعليلها كما أنها تصلح كمعادل موضوعى لعالم رمزى لا يتحقق تأثيره الجمالى الكامل إلا بتجسيده فى المسرح. وقد حاول كتاب المسرح المصريون هؤلاء أن يستنطقوا الأسطورة وماخفى وراء أحداثها الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصرى بحيث دفعته إلى إبداع تصوراته عن عالم خالد، وبرزت عدة مواقف عن السياسة لهؤلاء المؤلفين الذين تناولوا الأسطورة فى مسرحياتهم تصدر عن فكرة الإصلاح وليس فيهم من تحدث عن الثورة كوسيلة للتغيير السياسى، وكان رائدهم فى ذلك توفيق الحكيم الذى ناقش السياسة بإحساسه وعاطفته.

استقى توفيق الحكيم مسرحيته إيزيس ١٩٥٥ من رسالة بلوتارك عن إيزيس وأوزوريس والمخطوطة المصرية القديمة التى نشر ترجمتها (أ. هـ. جاردنر) وخلط أسماء الشخصيات مابين النطق الفرعونى والنطق اليونانى فسمى ست (طيفون) ويرسم (الحكيم) أوزوريس بصورة العالم المسالم، وقد هبط برموزها من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع فى محاولة لعقلنتها من جهة وتفسير مواقفها بمنظوره الخاص من جهة أخرى وتحميلها بمفاهيم عصرية من جهة ثالثة، واستطاع أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة وقبل ماذكره (بلوتارك) من أن الصندوق ذهب إلى (ببلوس) عن طريق الصيادين فأنقذوا حياته ليضفى على عمله حركة وحيوية. كذلك كان لمنح حورس الأمل المتجدد دلالة مغايرة لما طرحته الرؤية الأسطورية فجعله جامعا فى توازن أو تعادل بين رمزى الخير والشر. ويرى الناقد د. حسن عطية فى كتابه الثابت والمتغير - دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، هيئة الكتاب - مصر ١٩٧٧ - ص(١٣٧) أن المسرحية كتبت ونشرت عام ١٩٥٥ فى المرحلة التى بدأت فيها الثورة المصرية - يوليو ٥٢ - تستقر باحثة لنفسها عن مسار جديد لذا فإن النص رحلة بحث فى هذا المسار لنفسها عن مسار جديد عن طريق استعادة الماضى، لكننا نرى أن (الحكيم) فى هذه

المسرحية يجعل البطلة (إيزيس) صاحبة الحق تلجأ إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار على الشر والباطل، وهو هنا يضفى مفهوما سياسيا معاصرا ففيها قضية الغايات والوسائل فى السياسة إذ صدرت المسرحية فى فترة شهدت فيها الحياة الأدبية فى مصر جدلا محتدما حول قضية الالتزام فأدلى (الحكيم) برأيه فى هذا الجدل من خلال المسرحية، وهو رأى أدبى ونقدى بالإضافة إلى طابعه السياسى فقد حرص الكاتب أن يقدم أعماله من خلف قناع بهدف إخفاء أفكاره التى لاتتمشى مع النظام الحاكم الجديد ذلك لأنه كان ملزما أو مجبرا على التعايش مع هذا النظام، ورغم ذلك لم يستطع إخفاء مشاعر القلق وربما الحيرة لحقيقة الإطار السياسى والاجتماعى الجديد وهو من أوائل الكتاب الذين انشغلوا بهذا الموقف الجديد لكنه فى الحقيقة انشغال من يجلس فى مقاعد المتفرجين والذى فلسفه - فيما بعد - وسماه بموقف (التعادلية) الذى يرى أن افتقاد التعادل بين الأضداد يؤدى دائما إلى خسائر، ويقدم النص فى مشاهده الأولى الواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه المواطن المصرى حيث يستشرى الفساد ويستولى شيخ البلد على ممتلكات المواطنين لأن حاكم البلاد الطيب أوزوريس غائب ومنشغل باكتشافاته التى تحقق الخير للجميع تاركا شئون البلاد لطيفون = ست الذى ينشر المظالم ويهرع الشعب إلى أهل الفكر متجسدا فى (مسطاط) وإلى أهل الفن (توت). ويضع طيفون أخاه أوزير فى صندوق ويلقى به فى النيل فتخرج إيزيس للبحث عن زوجها حتى تجده أخيرا على شواطئ لبنان فى ببلوس ويعود معها إلى الوطن مختبئا مع زوجته لسنوات ثلاث فى منطقة نائية فينشر الخضرة من حوله وينجبان ولدهما (حورس) لكن طيفون يرسل رجاله فيقتلون اوزير ويمزقون جسده بخناجرهم ويقطعونه إربا ويضعون كل جزء من أعضائه فى أكياس بعدد أقاليم مصر وألقوا كل قطعة فى إقليم من الأقاليم وألقوا بأعضائه التناسلية فى النيل. وتلجأ إيزيس إلى الحيلة وإلى الأساليب الخبيثة بالتحالف مع (شيخ البلد) أكبر أعوان طيفون فيتآمر معها عندما يكبر حورس ويطالب بعرش أبيه أوزير ويلجأ إلى (محكمة التاسوع) بعين شمس والتى يرأسها (رع) وتستمر المحاكمة ثلاث وثلاثين سنة وقيل ثمانون سنة ويدور قتال رهيب يفقد فيه حورس عينه وينتهى الصراع بالحكم بأحقية حورس فى ملك أبيه

بعد أن يقوم توت كمحامي بالدفاع عن حورس وإيزيس فيكشف الحقائق أمام الشعب عن المؤامرة والصندوق والاغتيال والتمزيق، ويهاجم طيفون حورس متهما إياه بأنه ابن سفاح ويطعن فى نسبه فيأتى (ملك ببلوس) كشاهد إثبات على بنوة حورس لأوزير حاملا الصندوق المذهب كدليل على بنوة حورس ويهرب طيفون وتمنع إيزيس ولدها حورس من قتله (لأن الحكيم لايقتل) وتكتفى بمعرفة الشعب للحقيقة إلا أن المؤلف لم يستخدم الشعب استخداما إيجابيا يحركون فيه الأحداث. ويظهر المؤلف عمق عاطفة الحب بين إيزيس وزوجها لدرجة أنها تلجأ إلى السحر للعثور عليه فيستنكر عليها (توت) ذلك فتذكره بأنها امرأة محبة مثل أى امرأة (والحكيم) يخضع رؤية الأسطورة لرؤيته الآنية فى تفاعل محسوب معها، فإن كثيرا من شخوصها إيجابياتهم وسلبياتهم فى رؤية العدالة يلتقون مع الكثيرين من رجالات وشخوص الحياة المعاصرة، وتتحرك المسرحية بحساب دقيق وتنتقل - رغم القفزات الزمنية - فى بناء محكم تغطى به المسافة بين الشكل الغربى والمادة الفرعونية برؤية (الحكيم) وازدحم النص بالمناقشات النظرية حول القضايا الكلية لكنه أظهر جانبا إنسانيا حين جعل دافع طيفون = ست إلى ارتكاب الجريمة هو حب السلطة.

وفى تصورى أن هذا النص يفتقد الشاعرية والسحر الذى تتسم به الأسطورة مع توقف الأحداث فى بعض المواضع ليقيم حوارا فلسفيا حول دور المفكر والفنان فى مواجهة الحاكم والسياسى وحول فلسفة الحكم وهل هو للقوة أم للعقل مما جعل النص يتسم بسمة سردية غير درامية وتوافق (د. سهير القلماوى) فى دراستها الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم، مجلة الهلال - القاهرة ١٩٦٨ على هزال دور الشعب وهامشيته فى هذه المسرحية وتردف قائلة: (إلا أنه قد نجح فى إلباس الأسطورة زيا عصريا وأنه قد أخذ هيكل الأسطورة وخلق منه الجزئيات التى يكسوها لحما ويفجر فى شرايينها دما فإذا هى نماذج حية بل هى شخصيات حقة نكاد نقابلها فى حياتنا) بينما يرى (د. على الراعى) فى كتابه «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكرة» كتاب الهلال - القاهرة ١٩٦٩ أن المؤلف يقترب فى هذه المسرحية من (الفن السياسى الجماهيرى) وليس من السهل أن تعد هذه المسرحية من المسرحيات الجماهيرية وأن عدت من

المسرحيات السياسية كما هو واضح من موضوعاتها. وما دفع (د. الراعى) أن يقول هذا هو الربط بين فن بريخت وبين مسرحية إيزيس مستخدما للتدليل على ذلك موقف المحكمة واستخدام المؤلف للشعب كحكم فيها وهو يرى أن الصلة بينهما (هى نتاج شيئين متشابهين لأصل واحد)، ويعنى بالأصل الواحد هنا الأصل الملحمى وارتباط العدل بالخير المطلق.

وفى مسرحية أوزيريس ١٩٥٩ استخدم (على أحمد باكثير) الأسماء المصرية ملتزما بنطقها الشائع وزاوج مابين ماكتبه (بلوتارك) وبين مارسمه (الحكيم) لشخصية أوزيريس ولم يغير من صورته السلبية ولا صورة إيزيس الإيجابية فى حبها لكنه تقبل الخرافة وأظهرها على المسرح فى حدث لم يتقبله (بلوتارك) نفسه، وهو الموقف الذى قام على حب إيزيس لزوجها وأراد المؤلف أن يصور شدة هذا الحب والذى تستطيع به إيزيس أن تحيى حبيبها وذلك بعد حصولها على الصندوق الملقى به جثمان زوجها من ملك (ببلوس) وتقف أمام الجثمان تناجيه متحسرة على زوجها وكيف يترك جسده يغيب فى التراب وهى تدعو فى لوعة أن يقوم ويضمها بين ذراعيه ويشفى حرشوفها وهى لن تعجز أن توقظه إن كان نائما مهما يطل نومه، أما إن كان ميتا فإنها بحبها ستحييه، وتأخذ إيزيس فى الرقص والصلاة وهنا يستوى أوزيريس قائما فى التابوت، ثم يفرك عينيه كأنه نائم يستيقظ وتقبل نحوه إيزيس منادية أوزير الحبيب بينما يفتح ذراعيه لها ويناديها ويتعانقان.. كذلك لم يجعل (باكثير) ست المتصرف فى الأمور كما رأينا عند الحكيم وأنه كان يحاول حماية الشعب من سطوة رجاله لكن إيزيس تحذر أوزير من أن يجعل ست نائبا عنه أثناء غيابه وقدمت الدليل على سوء نيته لأنه يهدد القضاة ويخيفهم حتى لايحكموا ضد أتباعه. (وباكثير) هنا يرسم أوزير بصورة الإنسان المسالم، إذ حين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أعوانه ليحارب ست يرفض وحين يهاجمه ست برجاله لايحاول أن يقاوم ويسلم نفسه مكتفيا بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته، وهذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك، وإنما هو منظر استقاه (باكثير) من الحكيم، إذ أن طيفون عند الحكيم يرسل رجاله للقبض على أوزير بعد عودته ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه، وهذه الإضافة تعد تغييرا فى الأسطورة وعندما بلغ إيزيس الخبر،

نزعت إيزيس على الفور إحدى ضفائرها وارتدت ثياب الحداد. ويستغرق (باكثير) فى وصف ماذكره بلوتاك ثم الحكيم جزئية جزئية والوقوف عندها ثم يضيف إليها تفصيلات لم ترد لديهما، فلقد ذهب أوزير فى رحلة إلى (أبوصير) ليعلم الأهالى، وكان أخوه يتربص به فدفع بزوجته (نفتيس) لتشاركه مؤامرته لتقتل إيزيس، وتفشل المؤامرة وتكشفها إيزيس، ويستمر أوزير فى رحلته واستغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن أجسادهم فى توابيت مذهبة ليبين أسباب اختيار الصندوق هدية له، وتأخذ المسرحية حتى إلقاء أوزير فى اليم من المؤلف فصلين كاملين يروى فيهما بالتفاصيل الدقيقة الأحداث الجزئية (جزئية جزئية) ويفصل فى الحوار دون أن يضع للذهن فرصة للاستكناه، وقد جعل باكثير من قلب المرأة وحسها أداة للتعرف على مكان الصندوق وهو بذلك يستخدم نفس أسلوب الإنسان القديم لتفسير حركة إيزيس تفسيرا أسطوريا، ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت بذلك بوحى من الشائعات المقدسة، وغاير باكثير بلوتارك فى واقعة وصول الصندوق إلى ببلوس مغايرة لم تفد العمل المسرحى، إذ غايرها بشكل لايثير الاهتمام فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بأرق فخرج ليجد تابوتا فيحمله ويضعه فى مخبأ سرى، ويمرض ابن حاكم ببلوس فينشغل به إلى أن تصل إيزيس إلى قصره. وباكثير فى تغييره لهذه الأحداث لم يكن يغير معالمها وإنما كان يكبر صورة قريبة منها، وكأنه ينافس بلوتارك فى الرواية، ولاتختلف إيزيس لدى باكثير كثيرا عن إيزيس الأسطورة فهى الساحرة وهى صانعة المعجزات كذا فإن باكثير يعيد الحياة إلى أوزير بقوة الشعائر السحرية التى أدتها إيزيس، وينساق وراء الأسطورة ويبنى ميلاد حورس على المعجزة.. هذه المعجزة هى بعث أوزير بقوة صلاة إيزيس وتعاويذها، ويعود باكثير كذلك إلى مشهد المحاكمة فى مسرحيته ولكن بعد أن يقوم بشوط كبير فى تتبع مسرحيته والمزج بينه وبين أسطورة المحاكمة بما يمكن أن يسمى تلبيس الأحداث بشكل حوار مسرحى لذا جعل (حاموسى) مدربا لحورس بدلا من أبيه أوزير على فنون الحرب والقتال كما يذكر بلوتارك وهو أمر منطقى مع الأحداث، ويدور الصراع بين الابن حورس والعم ست وعندما ينتصر عليه يرفض أن يقتله مكتفيا بأن المحنة منحت أوزيريس خلود الذكر ومنحته النماء وأن

أشلاءه متناثرة فى أرجاء الوادى تجلب البركة، وهكذا تنتهى مسرحية باكثير بالعودة إلى الاعتقاد المصرى القديم فى أشلاء أوزير المتناثرة هى خصب الوادى، هذا فضلا عن أن عدم قتل (طيفون = ست) فى كلا المسرحيتين سواء أكانت مسرحية الحكيم أو باكثير لايعود إلى الحوار اللفظى الذى يبين تسامح حورس لما أورده كل منهما من أسباب ولم يقتل طيفون = ست فى الأسطورة وبقى إلها خالدا يعيش مع (رع) كبير الآلهة، فلم يكن بد للمؤلفين وقد التزما منذ البداية بالإطار العام للاسطورة من أن يدعاه يعيش حتى لايتهم أى منهما بالتزيد على حرفية الأسطورة. ويرى (د. أحمد شمس الدين الحجاجى) فى كتابه «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر» دار المعارف – مصر ١٩٨٤، أن باكثير لم يكن فى حاجة إلى الاعتماد على الخرافة ليظهر حب إيزيس إذ أن ذلك الحدث لم يطور العمل المسرحى فإن أوزيريس لم يعش طويلا إذ قتله أخوه بعد ذلك، ولم يدفع هذا الحدث المسرحى إلى الأمام، وساهم فى خلق جو ممل لايمكن من متابعة خطة المرأة بعد ذلك للانتقام لزوجها. هذه الخطة مزجت بين ماكتبه بلوتارك وماكتبه الحكيم عن حدث واحد، كما أن المؤلف حاول أن يغير من اتجاه المرأة للأساليب السياسية فعمد إلى المزج بين العمل السياسى والالتزام بالموقف الأخلاقى، وهذه المحاولة من المؤلف أدت إلى تميع الأحداث وعدم صدقها ووضوحها، ونختلف مع هذا الرأى لأن هذا النص جاء أقرب إلى المسرح الطقوسى المصرى وأضفى اعتماده على الأسطورة الأصلية جوا سحريا جذابا بما تتضمنه من عناصر شعائرية من تعازيم وأوراد، ولاأتصور أن إضفاء المؤلف على حواره قوة لغوية قد زادت من اضطراب المسرحية وبعدها عن الحس المسرحى كما يقرر (د. الحجاجى) بل إن قوة اللفظ هنا ضرورية للمسرحية الطقوسية. وكان (باكثير) موفقا فى حل القضايا السياسية من خلال رؤيته الدينية ذات الصبغة الإسلامية ليصبح أوزيريس المسلم الداعى إلى الصراط المستقيم وإن كنا نتوقف عند تفسير (د. الحجاجى) من أن موت أوزير لايعبر فى هذا النص عن شىء، (فهو لايزيد عن محاولة المؤلف تسجيل أحداث الأسطورة دون أن يحمل الأسطورة شيئا مما تحمله من معنى أو مفهوم الموت فى الأسطورة، ولو أنه قبل الفكرة القديمة لموت أوزيريس فى الأسطورة وسجلها فربما كان ذلك أكثر فائدة من

ذلك التصوير بلا هدف وبدون غاية). وأتصور أن هذا التفسير يعد وصاية على رؤية باكثير الذى اتخذ شكلا واضحا يتسق مع فكره الدينى بالإضافة إلى أن الأسطورة من الغنى والاتساع بحيث تتيح لأى مبدع أن ينطلق بفكره دون قيود.

أما نجيب سرور فى مسرحيته «منين أجيب ناس» ١٩٧٥، قد أقام مسرحيته على فكرة أسطورة إيزيس وأوزيريس التى تم إعادتها فى موال قصصى شعبى بعنوان (موال حسن ونعيمة) فهى توليفة يتفاعل داخلها المأثور الشعبى بالفكر المعاصر بالواقع المحلى فى إطار هذه المساحة الزمنية الخاصة.. ويؤمن المؤلف (بالتناسخ) وينسج نسيجه من ذات الخامة الشعرية الشعبية ويبنى معماره الدرامى على ذلك التداخل بين الأسطورة الفرعونية القديمة (إيزيس وأوزيريس) وحدوتة الموال القصصى الحديثة.. إذ تتحرك (نعيمة) تلك الفتاة المصرية البسيطة التى قتل فتاها (حسن) على يدى من يرفضون غنائه فقد اغتاله عمدة القرية ورجاله بعد أن سقط فى الجرم الاجتماعى بتعريضه بمساوئ العمد والأذناب، ويربط المؤلف بين قصة الاغتيال الواقعية بالقديم الأسطورى المجرد والتماثل مابين (حسن) ورب الخير والخصوبة أوزيريس.. ويفصل رأس حسن ويلقى بالجسد فى النيل كى يسير مع موجه من وادى حلفا حتى البحر مخصبا فى مصيره الأليم أرض الوادى ويصبح بديلا عصريا لأوزير، وتختلف نعيمة الرأس لتبدأ رحلة البحث عن الجسد السابح وتركن إلى (موردة)[1] كلما ظهر رجال الخفر اتباع الطغاة لإبعاد الجثة المقدسة عن مواقع مسئوليتهم، وتبحث (نعيمة) عن الإنسان الذى يستطيع أن يجهر بالحقيقة ويعلن من قتل حسن؟ وتلتقى بالمطحونين على ضفة النيل، وتغرس فى الفلاحين حكاياتها الأسطورية مستمدة منهم قوتها وديمومتها على مدى فصول المسرحية الثلاثة ويرى (د. حسن عطية) فى كتابه الثابت والمتغير - دراسات فى المسرح والتراث الشعبى - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٩٠ (إن التحليل القدرى للعالم والغالب على فكر نجيب سرور والطامس لكثير من روحه الوثابة قد أضر كثيرا بالروح الشعبية المناضلة والمتأملة فى الوجدان المصرى والتى تعمل المسرحية على طرحها فإذا

---

(١) الموردة جانب من ضفة النهر مبنى بالحجر ليتمكن الناس وخاصة النساء من التعامل مع مياه النهر.

كان القدر عند نجيب فخا وشيكا فإن النضال ضده قد يحقق تراجيديا عظيمة). وعبر رحلة نعيمة فى بحر الموال فى لهفتها أن ترد الجسد المفصول عن الرأس التى احتضنتها فى حنان يتوالى لقاؤها بالراوى والناس من فلاحين ورعاة ومراكبية وعمال تراحيل وجنود وعمال مصانع وطلبة فى أسلوب سردى يستعيد فيه الراوى = قائد الدفة و(نعيمة) ماجرى عبر حروب السخرة وعرابى والحرب فى العلمين وفلسطين، وفى نفس الوقت ماجرى لحسن ونعيمة من أحداث ومن لقاء العرافة وأمر العمدة وقطع الرأس وكيف لحق (حسن) (بياسين) - وهو بطل موال قصصى آخر - سبقه إلى الاستشهاد ثم نلتقى بالراعى الثائر الهارب من قوانين القهر وصاحب حكمة الثورة، وعتاب نعيمة للناس لخوفهم من انتشال جثة حبيبها لأنهم جبنوا وتقاعسوا إلى أن تصل إلى رمال شاطئ البحر لتدفن الرأس فى طرحتها السوداء لعل الرأس تجد جسدها المفصول فتدب فيه الحياة ويتحقق بعث هذا الشعب.. ورغم مافى هذا النسيج من شاعرية وأسطورية إلا أن النص بمنأى للخطابية والمباشرة والانتقادات العابرة لمظاهر حياتنا الآنية عندما ارتبطت حكاية حسن المناضل بالأحداث التاريخية فهو الشهيد فى كل المعارك. ويحتشد هذا النص بالنقد الساخر المرور لأوجه الفساد فى مصر قبل (يوليو ٥٢)، وينعكس ذلك بين ثنايا جمل الحوار، وهو نقد يدور حول محور واحد وهو أن الجميع لايبالون بغير مصالحهم وأتصور أننا لو حذفنا من النص أشكال النقد الأساسية والهامشية التى تتردد على ألسنة كل الشخصيات مابقى منها الكثير بالإضافة إلى أن الفصل الثانى خصصه المؤلف بالدفاع المرور عن الذات والانزلاق إلى تبرير أفعالها.. ونلاحظ أن المؤلف لم يجسد شخصية حسن = أوزير بشكل مرئى مجسد على خشبة المسرح واكتفى بتصويره على لسان الراوى مما أتاح له فرصة الخروج عن نص الموال القصصى الشعبى وكذلك أسطورة إيزيس وأوزيريس وتحول قصة حسن ونعيمة إلى مجرد رموز مما أفقدها الكثير من الظلال والأصداء والرؤى التى تحيط بهما فى المأثور الشعبى والأسطورة، ويبقى من هذا النص أنه مجرد (عودة) - مرثية يرثى بها المؤلف نفسه وزمانه بالعودة إلى صور قديمة قبل يوليو ١٩٥٢ حتى لايقترب من ذلك النظام الحاكم الذى يعيش فى كنفه، ولكى يدس بين ثنايا

الفصل الثانى متوحدا مع شخصية (المغنى) - عريضة شكوى شخصية ذاتية يشكو فيها الظلم - لأنه المغنى الموهوب الحاصل على أعلى الشهادات - محروم من الحصول على حقوقه، وهذ شكوى تستهوى المثقف المحبط فيفضى بثرثرات وحذلقات وأنات أسيفة فى شكوى زمان معوج.

يرى (د. عبد العزيز حمودة) فى مقدمته لمسرحية «الواغش» (الأعمال الكاملة لرأفت الدويرى - هيئة الكتاب - مصر ١٩٩٧) أن رأفت الدويرى من أكثر الكتاب المسرحيين المصريين الذين وظفوا أسطورة إيزيس وأوزوريس فى أعماله المسرحية، بذلك الالتزام الطقسى بين المسرح والطقوس.. متجسدا فى شخصيات الأب القتيل، والعم أو الصديق الخائن، والابن المنتقم، والزوجة أو الأم الخائنة - وصراع المبادئ من أجل (الغلابة) المستضعفين، وهى حرب ذات معنى لملايين الكادحين فى محاولاتهم التخلص من الأسياد وذنبهم (جساس) ويعيد الكاتب فى مسرحيته «خيول النار» المكتوبة باللهجة العامية المصرية، والتى سبق نشرها بالفصحى فى سلسلة (المسرح العربى ١٩٩٣) تجسيد أسطورة إيزيس وأوزيريس اللذين يتحول أسماهما إلى (أم الخير وأبو الخير) أما ست فاسمه (شر الطريق)، ويروى الحكاية الأسطورية للشخصية الشعبية (أبو الرداد) مع البنات و(سمرة) و(الأسمر)، وتقلده فرقة (محبظاتية) بقيادة (جيجهان)، و(طاجن)، وتدور الأحداث فى عصر المماليك، وسلطانهم، وبصاصينه، وفى النص مشاهد متكاملة مثل: (تتويج أبى الرداد) أى (بتاح)، ليثبت من قمته قرنان (لعجل أبيس)، وبينهما قرص شمس، ويحكى أن سحرة الخنزير الأعور قد طلسموه وكان قمره فى تمامه. ليجسد فى النهاية صراع السلطان المملوكى وعساكره وبصاصينه ضد روح المقاومة لدى الشعب والخضرة والنماء التى تمثلها أسطورة إيزيس وأوزيريس. وفى مسرحيته ولادة متعسرة (الأعمال الكاملة - ١٩٩٧) يشير الناقد د. حسن عطية إلى وجود أسطورة إيزيس وأوزيريس بأصولها الفرعونية، وظلالها المسيحية والإسلامية والمتجسدة فى بحث الزوجة (سونيا) عن الأشلاء الأربعة عشر لجسد أوزيريس الممزق، وإلى الاستخدام الذكى لطقوس الوجود الإنسانى من سبوع وطهور وجناز. وفى مسرحيته قطة بسبع أرواح - قطة بسبع ت رواح ١٩٨٠ - والتى تدور حول شخصيتى (خضرة ومتقال) اللذين

يبحثان عن الخلاص من عالم بشع، وهماملتصقان لكن ليس لديهما ثمن هذا التوحد – (فمتقال) ليس إلا مغنيا بسيطا للغلابة ولايود، ولايقدر أن يكون مهرجا للسادة – ويواجههم بوعيه البسيط والحاد – بينما وعى خضرة مغيب وسط ركام الظروف المعاشة.. ونلمح فى هذا النص طقس الاحتفال (بأبى الخير وأم الخير) والمصاحب لعيد شم النسيم من رقى وتعاويذ، وصدقة وبخور وخرافة – فى طقس احتفال وثيق الصلة بأسطورة إيزيس وأوزيريس، حيث يتم تتويجها طقسيا وبديلا أسطوريا، عن الزواج الحقيقى، وبديلا – فى الحلم عن الواقع – ويسعى الشر لتمزيق الخير – رمزيا – بتمزيق العرائس الممثلة بآلات الحصاد الحادة – فمادام الخير لايموت فلابد من تمزيقه وإلقاء أجزائه فى أنحاء البلاد حتى يصعب على الربة إيزيس جمع الأجزاء المتناثرة وبث الروح بها، وتتساقط أجزاء أوزيريس فى جنبات المسرح، وينادى البشر بالزيادة من هذا الخير الأسطورى منشدين (يانطرة رخى.. رخى) – إنها الرغبة فى النماء والخصوبة فى عناق حاد، مع الشعور بالندم، ذلك الشعور بظلاله المسيحية والإسلامية الشيعية – فالموت لديهم له دلالة مزدوجة – إذ يتحملون مسئوليتهم عن هذا الموت ودورهم فيه – كما يحمل إليهم النماء والخصوبة – فيتحركون فى مشهد تكفيرى تطيرى.. متجهز بالتابوت – القارب الذى سيحمل جثمان الرمز أوزيريس = متقال.. بخيرات هذه الأرض المعطاءة، إلى رحم الأرض = المرأة، مرة أخرى، رمز النسل والاستمرار.. حيث تتجدد الأسطورة فى الواقع. ويسعى الشر ممثلا فى شخصية (عنانى الحنش) أسير الفجاجة والسوقية ومعه (سمارة الأمارة) – ساعين بطقوس السحر الخفية لخلق التباعد بين متقال وخضرة، ويضغط عنانى الحنش على متقال بالغيبيات والسحر، وبالضغط الاجتماعى، وباستغلال (الحاجة) الاقتصادية، فيهرب متقال من جراء الضغط، ومن المواجهة، ويبشر نص العرض بقدوم المخلص (حورس) للثأر متحركا وسط التطور المسيحى لهذا المخلص للبشرية من خطاياها وأوزارها.

ويعلق الناقد د. (حسن عطية) على شكل هذا العرض بقوله: (وإذا كان اللجوء إلى الاسطورة هروبا تعويضيا وبحثا عن بدائل فى الغيب يعد إخفاق الوقائع فى الحاضر المعاش، إلا أن ذلك لايعنى إحلال الرؤية الأسطورية للحياة محل الرؤية الواقعية، وإنما

هو نوع من التجاور الذى يدعم الآخر، وتزاوج يقوم بالتخفيف عن نفسية هذا الإنسان الذى يعانى يوميا من عشرات المصاعب الحياتية التى قد تدفعه إلى الجنون). ولنا أن نلاحظ كما لاحظ (د. حسن عطية) - المرجع السابق - فى النهاية أن عرض «قطة بسبع ت رواح» يقع فى بعض (التجريد)، وفى استخدامه لشكل عريض يلغى قداسة الخشبة المقدسة والفاصل الوهمى بينها وبين مشاهدى الصالة، وإحاطة هؤلاء المشاهدين بمفردات العرض المستمرة، والذى لاينتهى داخل قاعة المسرح، وإنما يمتد بخروج الممثلين يحملون (جوالا) بداخله رمز الشر خارج المسرح لإحراقه على شاطئ بحر يوسف.

وفى نص مسرحية «الناس فى طيبة» ١٩٨١ يستلهم مؤلفه (د. عبد العزيز حمودة) اسطورة (إيزيس وأوزيريس) والتى وجدها ذات أربعة محاور هى: (إيزيس، واوزييس، وست، وحورس) وتدور هذه المحاور فى فلك أحادى النظرة.. دينى الصبغة.. هو الصراع بين الخير والشر.. ويبدو من خلال نسيج مسرحيته أن المؤلف لديه رؤية سياسية واجتماعية تتركز فى أن أى تغيير سياسى أو اجتماعى لايأتى بقرار من أعلى، وإنما بناءً على رغبة وإرادة الشعب. والكاتب هنا يطرح الجانب السلبى لدى هذا الشعب.. مستفزا فيه كوامن الرفض والثورة.. وهى مقولة سياسية ذات نبرة استفزازية.. فنسج فى إطارها، وأعاد تشكيل أسطورة إيزيس وأوزيريس من زاوية مختلفة.. واتخذ موقفا دراميا مضادا للثوابت فى الأسطورة، وأعاد النظر فى الدوافع التى تربط العلاقات التى تبرز الأحداث داخل الأسطورة.. ومن خلال منطق بنائها الموروث، وبدون مساس بمحاورها الأساسية.. فهو عندما يصور (ست) عدوا ومضادا لأوزيريس.. يشير إلى أن ذلك يرجع إلى دوافع خيرة وطيبة، وأن ست ليس شريرا أو طامعا فى الاستيلاء على السلطة.. بل يرى أن أوزيريس قد أساء وأخطأ فى طريقة إدارة البلاد.. مما نتج عنه أن الشعب قد فقد تواجده على خريطة طيبة.. واحتفظ هذا النص بمحور وضع أوزيريس فى تابوت - لكنه يجعل موت أوزيريس موتا اختياريا - لا خدعة. وبعد محاكمة عقلية - دالة بذلك رمزيا على إدراك أوزيريس بعجزه أو للنهاية التى وصل إليها شعب طيبة.. ويجسد النص موقف إيزيس المضاد والمعادى (لست)

لنكتشف أن دافعها فى النص «الناس فى طيبة» هو الشر بداخلها، وطمعها بالاشتراك مع (الكاهن الأكبر) فى الاستيلاء على السلطة.. بل ويحول هذا النص جمع أشلاء أوزيريس وعودة حورس إلى أكذوبة كبرى - صنعتها إيزيس، وخدرت بها شعب طيبة (الطيب).. ثم يتخطى المؤلف مسألة تغيير دوافع شخصيات الأسطورة - إلى جانب آخر - وهو استحداث بطل من خارج محاور هذه الأسطورة - وإن كان لايتناقض معها.. فالبطل فى هذا النص ليس (ست) أو أوزيريس - أو إيزيس أو الكاهن الأكبر أو الأعظم - لكنه بالمعنى المسرحى هو (شعب طيبة)، وهو بطل من نوع خاص - لأنه بطل سلبى - أى أن بطولته هى نوع من بطولة (العسكرى فويتسك) فى مسرحية الكاتب المسرحى الالمانى (بوخنر) والتى تحمل نفس الاسم.. كذلك تخطى الكاتب الحلول الرومانسية، ووضع شعب طيبة فى أدنى وأحط صورة، وفى قمة سلبيته، وفى قبوله للحاكم - أى حاكم.. كذلك نلمح فى هذا النص الأثر الواضح لدراسات د. عبدالعزيز حمودة للمسرح الانجليزى.. وخاصة الشكسبيريات، ويظهر ذلك فى مشهد المواجهة بين (ست) و(إيزيس) للشعب بعد موت أوزيريس - فهو شبيه بالموقف الدرامى الذى يضم (بروتس، ومارك انطونى) بعد موت (قيصر) فى مسرحية شكسبير (يوليوس قيصر)، كما يذكرنا مشهد آخر بمشهد الحارسين والشبح شبح الأب، فى مسرحية هاملت شكسبير. ونلاحظ - أيضا - أن (نفتيس) جاءت بلا وظيفة فى النص - رغم إجادة وتوفيق المؤلف فى رسم وبناء بقية الشخصيات - بحيث أنها لو تم حذفها ماتأثر حدث فى المسرحية ولا اهتز صراع، (وبذا فلا حاجة درامية لهذه الشخصية - وإن جاءت كبديل لشخصية كاتمة الأسرار فى المسرح الفرنسى)، كما يشير الناقد الراحل (أبو بكر خالد) - مجلة المسرح - يونية ١٩٨١، وقد مزج المؤلف مابين اللهجة العامية واللغة الفصحى كى يقدم نصه للمتلقى بشكل خفيف الظل، أو بحثا عن نوع من التخفف الملهاوى فى المآسى الفاجعة - وهى حيلة درامية أفقدت هذه المأساة بعض جلالها وتأثيرها.. ومثال على ذلك استعمال كلمة أخت فى سياق حوار النص فيما بين الشخصيات قد أوجد (لبسا) حيث إن الأخت يمكن أن تكون الزوجة فى نفس الوقت لدى المصريين القدماء.

وتعد قصة (سعد اليتيم) فى الموال القصصى الشعبى الشهير تنويعة إسلامية على الاسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزيريس) التى أقام عليها (محمد الفيل) مسرحيته «سعد اليتيم» ١٩٨١، والتى تنادى بحق الإرث الشرعى - أى حق حورس فى عرش أبيه أوزيريس - أى حق (سعد اليتيم) فى عرش أبيه فاضل الذى اغتاله شقيقة بدران وهى المقولة التى يسخر منها المؤلف - فقد قدم لنا شخصية سعد مداهنا ومناورا ومتبالها - وليس فارسا شجاعا - لدرجة أنه يعرض الحصان - الذى أعدته له أمه (شامة) ليقاتل عدوه من فوق صهوته - للبيع!، وهو لايحمل سيفا (ولابزنود ترابيس ولا بشارب محارب)، ويتنكر فى زى صياد، ومداح، ودرويش، ويتسلل إلى فرسان المقاومة (النمور) ليكسبهم فى صفه، بعد أن يحرض الشعب ويستعين به فى استمالة القاضى (عبدالحق) إلى صفه - حتى يصل إلى كرسى العرش الذى كان أبوه (فاضل) يجلس عليه قبل اغتياله على يدى أخيه ويستولى على عرشه، وكيف هربت به أمه (شامة) وربته وسط الصيادين والأسواق والأزقة - إلى أن يستطيع الهرب خارج البلاد ليستعين بجيوش الملك المعز.. بناء على مشورة ابنة عمه التى تحبه وابنة بدران عدوه (صبيحة)، والتى ترفض الرضوخ للزواج من المسخ (دمج) ابن (فهيدى) كبير فرسان بدران، والمتسلط على المملكة، ولاتقبل إلا بالزواج من ابن عمها سعد - حتى ولو كان مطاردا - حفاظا على عرش الأسرة، وهى فى سبيل ذلك تقبل أن تخون أباها ليستعيد سعد عرش أبيه، وحين يتمكن من العرش يسلك نفس سلوك الملوك الذين سبقوه حاكما مطلقا تحوطه نفس بطانة الحكم الظالمة السابقة.

وهذا النص المسرحى = العرض يعد تجربة معملية فى مجال الدراما الشعبية، تقوم على فكرة كسر الإبهام المسرحى والاتفاق على فكرة التشخيص - يلجأ فيها المؤلف - مع المخرج - إلى استخدام الحدوتة الشعبية المعروفة لسعد اليتيم من وجهة نظر معاصرة.. مستخدمين العناصر المسرحية بحيث أمكن دمج دور (المنشدين الشعبيين) بالدراما بقواعدها ليكونوا وحدة عرض متكاملة.. لكن بدت العلاقة ذهنية بين الاثنين، وهى علاقة تفسيرية وجمالية تحتاج إلى (أذهان) المتفرجين فقط لا وجداناتهم.. مما يصعب على المتفرج أن يتلقاها، وقد جعل هذا المنهج الذهنى فى تجسيد النص -

الفعل الدرامى يبدو ساكنا وكأنه لاتحدث أحداث تنمو وتتطور، وبدت المشاهد باردة ومنفصلة وخالية من التناغم وغائبة عن الحس الشعبى، والشخصيات غير واضحة المعالم وصعبة التفسير.. لكن هذا العرض أثبت أن الإنشاد الشعبى قادر على الأداء المسرحى الجماعى وإضفاء الجمال والجلال عليه.. وعن شخصية (سعد اليتيم) يرى د. (حسن عطية) - «الثابت والمتحول» - مرجع سابق أنه - يمثل شخصية البطل الضد أو البطل المرفوض ليصدم المتفرج بشخصية أخرى غير تلك المتسللة إلى وجدانه الجمعى.. ويكشف تفاصيل التشابه بين (اسطورة إيزيس وأوزيريس) والموال القصصى الشعبى (سعد اليتيم)، وكيف تحرض العجوز (أم جابر) الشقيق الغادر بدران على قتل ابن فاضل الصغير حتى لايكبر ويثأر منه.. فيقوم بإلقاء سعد الطفل حيا فى النيل بعد وضعه فى صندوق، وكيف أن (شامة = إيزيس) تدور فى البلاد تذكر الناس بقضية اغتصاب العرش.. وباحثة عن ابنها سعد ليسترد عرش أبيه.. فهى تريد ابنها بطلا منتقما، بينما تريده (صبيحة) حبيبته وابنة عمه ملكا لعرش الأجداد وفارسا لأحلامها.. لكنه يقرر أن يصنع ذاته وفق مصالحه البرجماتية ووسائله الخاصة التى لاتعتمد على الشعب.. وتأكيدا لصورة البطل الضد التى يقدمها النص المسرحى = العرض نرى سعد مسجونا بقصر صبيحة مربوطا بالحبال كجرذ تحت أقدامها - ويتهمها كأى رعديد بإيقاعه فى غرامها وخيانته وتسليمه لأبيها، وهى تعرض عليه تهريبه مقابل حبه وامتلاكه لها، إلا أنه يرفض - منكرا أمامها وأمام بدران ومجموعة السلطنة كونه (سعدا). فلا يملك بدران سوى إلقائه فى (الجب) هاربا من مواجهة الحقيقة التى تطارده فى أحلامه - والتى يبرز له (سعد) فيها معتليا سلم السلطة.. متهما إياه باغتيال أبيه فى مقلوب (شبح هاملت). وتختلط الرؤيا بالواقع، وينهى (سعد الشبح) تهديده لبدران فى الحلم بمطالبته بوقوف الناس معه - فتبرز (صبيحة) والمجموعة (لتتويج) سعد جماهيريا، بينما مجموعة المنشدين تغنى معلقة آمالها على الفارس المتوج - الذى ينتقل خلال (فترة الاستراحة) إلى الساحة العامة، دونما مبرر درامى أو منطقى - عارضا على الناس مسألة ضرورة استعانته بقوى خارجية لاستعادة ملكه المستلب - هى قوى (المعز) وجيوشه، فالعامة - فى رأيه - كالسلاحف لاتطير وهو الصقر المنطلق من قيودهم..

للاستعانة بقوى خارجية، كاشفا بذلك عن رؤيته الدائرة حول أن البطولة لاتتبع من مقومات الفارس ذاته وإنما من طبيعة السلطة المعبر عنها والرداء الذى ترتديه، ويذهب (سعد) إلى (المعز) قابلا شروطه فى مهانة التبعية له، ويعود (سعد) بجيش المعز - معلنا أن عهده عهد سلام واسترخاء، وأن على الناس الانصراف لحالها اليومى، وبذا يرفض هذا النص تعليق حلم الأيام فى رقبة الأمير المخلص الفرد. ويرى الناقد د. حسن عطية - المرجع السابق - أن هذا النص متأثر أيضا بمسرحيات هاملت، الفرافير، الملك هو الملك، الفتى مهران، وأن أهم مايتميز به هذا العرض هو موقفه النقدى الواعى من الموروث الجماهيرى.. وأتصور أن الصياغة الفنية العالية لم تكن هى العائق فى تحقيق التواصل.. بل كان المنهج الذهنى البارد والتجريدى الذى تمت به معالجة الموضوع.

وعن نفس اسطورة إيزيس وأوزيريس يقدم الشاعر (محمد مهران السيد) مسرحيته الشعرية (الحربة والسهم) ١٩٧١، ويعتمد فيه على تفعيله الشعر الحر فى صياغتها، وفيها يخرج بالأحداث إلى غير مسارها التاريخى أو الاسطورى.. فهو لم يسرد حكاية إيزيس وأوزيريس - كما فعل توفيق الحكيم أو على أحمد باكثير، ولم يتناول الموضوع منسوجا فى موال حسن ونعيمة كما فعل نجيب سرور - لكنه جعل الجماهير تقف إلى جانب الخير فى هذا النص، وهى رؤية تقدمية فى نص يقوم على اسطورة قديمة.. وهو الكاتب الذى لم يشجب دور الشعب، ولم يبرزه بشكل سلبى، وتناوله بتعاطف كبير وتلمس له الأعذار، وبدا مؤمنا بدور الشعب الإيجابى، ومقتنعا بأنه قادر على التغير، وقد حاول أن يزاوج الفكر بالشعر كما يقول على شلش فى تقديمه لمسرحية المؤلف الثانية «حكاية من وادى الملح» ١٩٧٥ - كتاب الإذاعة والتليفزيون القاهرة (بحيث ينوب الفكر فى نسيج الصور المخيلة، وهى مسألة على جانب كبير من الأهمية والضرورة فى الدراما الشعرية)، وقد قام المؤلف فى هذا النص بإعادة الصياغة للأسطورة بحيث تكون الاسطورة القديمة معادلا رمزيا للواقع الحديث، وبحيث تكون ستارا تسقط عليه هموم العصر وقضاياه، وفى مثل هذا المنهج لايلزم أن يلتزم الشاعر بحرفية النص القديم ولكن يلتزم التزاما بالجسم الأساسى للأسطورة،

ولا غبار بالطبع على منهج كهذا – فهو متطور كثيرا عن منهج الصياغة المجردة للاسطورة أو القصة الشعبية، وهو يكتسب تطوره من منبعين أساسيين أولهما: تسلح الشاعر برؤية محددة، وثانيهما هو قدرة الشاعر على سبر أغوار النص الأصلى واستخراج رموزه وإكسابها ما يراه من دلالات، وكلا المنبعين كامل ومتحقق "فى مهران").

وفى عام ١٩٦٦ يقدم أحد كتاب جنوب مصر (محمد نصر يس) مسرحية «انتصار حورس» مستلهما إياها من الأسطورة القديمة، وعنوانها هو نفس عنوان النص القديم «انتصار حورس» الذى ترجمه ونشره (هـ. و. فيرمان) عن اللغة الهيروغليفية سلسلة (من المسرح العالمى – الكويت – ١٩٧٧ رقم ٣٢) وهو (انتصار حورس على أعدائه) الذى تم العثور عليه على جدران معبد إدفو.. هذا المعبد الذى أقيم للإله حورس، والذى يقص علينا حرب الانتقام التى شنها حورس على ست قاتل أبيه أوزيريس، ثم انتصاره والحكم له وباعتلاء عرش أبيه، وقد التزم (محمد نصر يس) فى مسرحيته بشكل الدراما الفرعونية.. حيث تعلو المحاورة على الغناء، ووظف الجوقة فى مشاهد النص الخمسة (من ص٥ حتى ص٦٥) والرقص، ويجسد كل الحوادث الدرامية على خشبة المسرح أمام المتفرجين – حيث يبدأ المشهد الأول بتقديم واستعراض شخصيات المسرحية مع أغنية للجوقة تعبر عن صراع الخير والشر – تصاحبهما رقصات تعبيرية – وهو الجزء الذى تركه مؤلف النص الدرامى ليصوغه المخرج مؤلف النص المسرحى ويبدأ الحوار داخل قصر ست – حيث يحتفل مع رجاله بمقتل أوزيريس على ايديهم – لكنهم مضطربون.. بينما تعلق (الجوقة) نائحة ترثى مقتل أوزيريس، وفى نفس الوقت يؤكد (ست) أنه صاحب الحق فى حكم مصر، وفجأة يرى – وحده دون رجاله – شبح اوزير.. فيتهم رجاله بأنهم لم يوزعوا أشلاء أوزير ويدفنوها.. فيؤكدون له أنهم قاموا بذلك، ويتردد صوت أوزير (أنا هنا وسأظل)، ويزداد فزع (ست). وترسل إيزيس المراثى وتواصل البكاء، وتحاول البحث عن أشلاء زوجها اوزير، وتشاركها الجوقة وأصحاب وأحباب أوزير من أبناء الشعب.. إلى أن تنجح فى جمع أجزاء جسده – لتلتقى به – فتلد حورس – كى ينتقم لأبيه، ويستعد لقتال ست الذى

يداوم (شبح أوزير) الظهور له، وتحاكم الجوقة (ست) وتدور المعركة بين ست وحورس لينتصر حورس فى النهاية مع رجاله، ويتم تتويجه فرعونا على مصر. ونلمح فى هذا النص تأثر الكاتب بمشهدى الشبح فى مسرحيتى "هاملت" و"ماكبث" لويليام شكسبير. فمنذ المشهد الأول فى مسرحية "انتصار حورس"، يظهر شبح أوزير لست الذى يصرخ فى رجاله: (أكاد أراه وألمس يده)، ويرد عليه صوت اوزير - كما حدث فى مسرحيتى شكسبير.. ورغم هذا التأثر - فقد صيغ المؤلف نصه بصيغة شعبية تعتمد على المراثى الشعبية (العديد)، كما قامت الجوقة بأبرز الأدوار وأكثرها حيوية فى التعليق على مايحدث، والمشاركة فيه ليعتدل ميزان العدل.. فالجوقة هى صوت الجموع.. وصوت الحق الذى يحاول تحقيق العدالة الدرامية، ويتكفل بما يسمى (وحدة الأضداد) - لأن شخصيتى إيزيس وحورس - لم يكونا فى حجم شخصية (ست) البطل الضد، ولم يشغلا الحيز الكافى الذى يتساوى مع (ست) - لكن (الجوقة) قامت بدوريهما، وخلقت صراعا صاعدا - لايكف عن الحركة المتدرجة، ومرهصا بما ينتظر حدوثه، وهى التى تشارك فى صنع الموقف المسرحى، وفى أزمته، وذروتها، وقراره.. أى فى الحل النهائى للمسرحية.. وقد اختلطت فى الحوار اللهجة العامية بالفصحى - فى محاولة جادة لتجذير الخطاب الذى يطرحه التراث الشعبى المصرى الذى يعيش فى الوجدان حتى الآن، وبذا يربط الحاضر بالماضى ويضفى على نصه جوا عاما وحالة مسرحية آنية، ويرهن بهذا الحوار على مقدمته المنطقية أى فكرة النص الأساسية وهى: أن الخير مازال يعيش بين الناس مهما انتصر الشر، وعن هذا الحوار كشف عن شخصياته، ومضى بها فى الصراع.. ونشير فى النهاية إلى أن توظيف الجوقة كعنصر أساسى كشخصية رئيسية أدى إلى ميل النص إلى الشكل السردى.. الذى قد يقلل من قوة الفعل الدرامى.

- وفى عام ١٩٩٦ يقدم الشاعر (محسن الخياط) نصا بالفصحى وبالشعر الحر، بعنوان «عرش أوزيريس» مستلهما إياه من نفس الاسطورة وصاغه باعتباره (أوبرا من ثلاثة فصول) تبدأ أحداثه فى أحراش الدلتا عند بحيرة البرلس، معتمدا - أيضا - على (الجوقة) فى سرد الأحداث، والتى تبدأ بالشكوى.. مستغيثة بأوزير لينقذهم من

مظالم (ست). فتخرج إليها إيزيس مع ولدها حورس.. تبكى وتندب فقدانها لأوزير المقتول، وتروى الجوقة كيف جمعت إيزيس أشلاء أوزير.. إلى أن تتصادم مع ست، وتتهمه بأنه اغتصب العرش.

ويشير (وزير ست) عليه أن يودع إيزيس السجن.. وتتردد شكوى (الفلاح) وبقية الشعب من مظالم ست، ويتطلعون إلى عودة اوزير.. فتتصدى لهم الشرطة.. ويتحدث بعض الشباب عن رحيل إيزيس من الأحراش، وتواصل الجوقة سرد الحكايات حول شر (ست) الذى يتلون بكل الألوان، وتتابع سرد رحلة إيزيس مع ولدها بحثا عن الأب أوزير، وتتكرر شكواهم من مظالم ست وتنكيله بالشعب.. إلى أن تطلب إيزيس من (الفقراء) أن ينهضوا لمقاومة الظلم. وتأتى إيزيس – فى رحلة البحث عن أوزير – واهب الخضرة والنماء – للقاء (أحد سادة القصور) فى العصر الحديث، ويندهش (السيد) ويشعر أنه فى حلم، ويواصل اللهو مع صديقه.. بينما تواصل إيزيس مع حورس رحلتهما وخلفهما الجوقة، التى تلعن سادة هذا العصر.. يذهب حورس للعب مع الأطفال فيخطفه أعوان ست، وتولول إيزيس، ويحاول (شاب) أن يغريها بالانتقام قائلا: (إن كان فيض النيل مما تشكين فأحرميهم من دموعك). لكنها ترفض، وتلتحق بأحد المصانع وتعمل كى تأخذ أجرها لتلقيه قربانا للنهر، وتواصل بحثها عن الراحل لعله يعود، ويقوم عمال المصنع بإضراب فيغضب (رجل الأعمال)، ويقمع العمال.. ونكتشف أن (ست) إله الشر يتلون فى كل أوان فى صورة إنسان آخر. ويحقق ضباط الشرطة مع إيزيس والشبان وينكلون بهم. وتدور أحداث الفصل الثالث عند سفح تل على ضفة النيل قرب أسوان، ويواصل الكورس السرد حول حلم إيزيس بعودة أوزير، ويظهر (الراعى) الذى نكتشف أنه حورس الذى خطفه ست صبيا، وتتعرف إيزيس على الراعى.. ولدها، وتفرح به وتقر عينا.. وتأتى شخصيات الشباب – من عالمنا المعاصر – (خالد وحازم وصابر والفلاح رضوان) – وتحتضنهم إيزيس جميعا، وتتحدث الجوقة عن الأمل، ويردد حورس آماله بإقامة عرش العدل فوق الماء – أو عرشا فوق الماء – أى سدا فوق النيل فيقول: (فإذا ماسد العرش طريق الماء – تتجسد روح الغائب فوق العرش)، ويتكاتف الجميع فى بناء السد، ويقسمون أن يتصدوا للشر، ويعلو بناء السد وتبدو قمته

على هيئة عرش. ويتحدث الجميع عن العمل والعرق، ويناجي حورس أباه أن يبعث حيا ليمسك ميزان العدل ويمزق أستار الظلمة، ويتبادل شباب العصر الحديث الحوار حول البحث عن اوزير فى داخلنا، فيكتشفون أنهم لم يبكوا اوزير لأنهم سوف يرونه يبارك كل بناء. ويصعد حورس إلى العرش - عرش السد العالى.. وهنا تظهر صورة (الثلاثى ست) - ست الفرعوني، وست السيد، وست رجل الأعمال فى رجل واحد أمام العرش فى الجانب الآخر وخلفهم جنود مسلحون.. فيحذر الجميع حورس، ويداهن ست حورس فى البداية، ثم يعلن أنه لن يجلس فوق العرش سوى ست.. فيتصدى له الشباب وحورس، ويتحاربان.. ويأمر ست جنوده بالهجوم على حورس، فيرفضون، وتشارك إيزيس فى المعركة، وترفع السلاح فى مواجهة ست.. فيرتعد إله الشر الذى تخلى عنه جنوده وينتهى النص بكلمات الشاب (خالد) الذى يعيش فى العصر الحديث.. (فلننشر حكاية أوزير فى كل مكان - ففى كل زمان يولد ست، ويغير كل أوان جلده).. والنص كما نرى، نص دعائى يبدو أنه قد تم إعداده فى مناسبة الاحتفال ببناء السد العالى، ويقدمه الكاتب وكأنه أوبرا - كما سبق وأن ذكرنا - وأضفى الشعر الحر الذى صيغ به النص قدرا من الشاعرية فى بناء أقرب إلى القصيدة الغنائية.. فجميع شخوصه مجرد أصوات تردد صوت المؤلف وخطابه الدعائى المباشر، والنص أبعد من أن يكون نصا طقسيا مستلهما من الأسطورة - إذ غلبت عليه النزعة السردية على لسان الجوقة.. مما أثر كثيرا على قوة الأثر الدرامى للنص، وجعله أقرب إلى (البانوراما) المسطحة التى توظف حكاية الاسطورة بهدف دعائى لمناسبة..

والنص العاشر الأخير كتبه مؤلف شاب بعنوان «فضاء أبيدوس» (لأحمد توفيق) وصدر عام ١٩٩٩ عن هيئة الكتاب - مصر.. وينقسم النص إلى تسعة أجزاء أو مشاهد، وحواره تختلط فيه اللهجة العامية باللغة الفصحى فى سياق شعرى.. وتقرر (د. فاطمة موسى) (فى تقديمها للنص) بأنه يعالج الواقع المعاصر من خلال قناع فرعوني.. فيستخدم الأسماء والاسطورة الفرعونية ليقدم رؤية مسرحية معاصرة، وأملا فى المستقبل.. إذ يقوم على اسطورة إيزيس وأوزيريس ووليدهما حورس = الصقر - مثال القوة والتحقق. ويقدم المؤلف نصا شاعريا منظوما فى معظم أجزائه، ويعتمد على

(الكورس) والمجموعات، ويجمع بين عناصر الفرجة والمكونات الأساسية للمسرح الجاد.. وقد يعترض المتخصصون فى التاريخ والآثار بخلط الأزمنة والتواريخ - إلا أن المسرحية ليست مسرحية تاريخية - كما أوضحنا. وقد ترخص للكاتب فى استخدام الخلفية الفرعونية لما تضفيه على العمل من روعة محببة فى قلوب المصريين وخصوصية تميزهم.. مذكراً القارئ والمشاهد بماضى مفعم بالدروس.. وما أحوجنا لها اليوم؟..)

والملاحظ أن هذا النص يكتظ بالشخصيات الأساسية والهامشية - فهناك (أبيدوس = أوزيريس، وسماء = إيزيس، آمون، ست، سنوحى، إله الأرض، حورس، الصدى، شخوص ١، ٢، ٣، وشباب ١، ٢، ٣، ومقدم العرض، والخادم، وحتحور، وأصوات الأرباب، والآلهة، والسيدة الأم، والفتاة، والبائعة، والمغنى، والجثة، والطفل والطفلة) وتدور الأحداث فى مسرح عار حيث يبدأ (مقدم العرض) بكسر حائط الإيهام.. منبها المتفرجين أن العرض سيبدأ. وتتردد أصوات الأرباب تنادى الإله آمون يرجونه الصفح، ويستأذن الإله ست فى الدخول على آمون - طالبا منه أن يصلح مابينه وبين شقيقه (أوزير = أبيدوس)، فيحذره آمون إلى أن تدخل الآلهة (حتحور) وتطلب الصفح لأهل ابيدوس.. فيتردد آمون فى العفو عنهم، وتنضم أصوات الأرباب ترجو العفو عن أهل أبيدوس، وكذا (سنوحى) - الذى يتحدث باللهجة العامية ويعرض على آمون (قنبلة)، ويتقدم حورس يطلب العفو أيضا عن نجم أبيدوس (اوزير).. فيعفو عنه أخيرا.. رغم شكوى (إله الأرض) من سوء أخلاق وانحطاط أهل أبيدوس. ويأتى أوزير وإيزيس ويتم العفو عنهم بموافقة الآلهة، ويطلب (آمون) من إيزيس وأسرتها أن يهبطوا إلى أرض (أبيدوس) الجديدة، وأن يهبط (ست) معهم على ألا يقترب من إله الخير.. ويتحادث صوت إله الأرض مع اوزير.. الذى تسمى باسم (أبيدوس) فى صورته الآدمية، فيتحدث باللهجة العامية مع (الصدى) - بينما تغنى (الجوقة) لإيزيس، ويتواصل الحوار بين (أبيدوس والصدى). ويرى آمون - أنه قد حان الوقت لمساعدة أوزير - الذى كاد ينهار - وينفذ الأمر (إله الأرض)، وتطلب الجوقة من إيزيس أن تساعد اوزير وتظهر سماء أى إيزيس المعاصرة.. وتتعرف على ابيدوس أى أوزير، ويتدخل صوت ست بالشر بينهما. ويعلق المغنى على هذا الزمن الأعوج، ويبقى أبيدوس - مع مجموعة من الأشخاص

ويتشاجرون معه لأنه ينصحهم بأن يسلكوا طريق الخير. وينتقل ابيدوس إلى مكان يلقى فيه سيدة عجوز أمامها ثلاجة حاجة ساقعة، وتتعرف عليه السيدة، فهى التى ربته، وتحدثه عن سما صديقة طفولته التى ذبلت بعد أن رحل هو. ويظهر صوت ست شامتا فيه.. ثم يظهر الصدى - ليعزى أبيدوس ويصبره.. ويغنى المغنى نائحا مشتاقا إلى حضن أمه، ويرتمى ابيدوس فى حضن أمه الفلاحة، ويشكو لها عذابه ومعاناته، ويعترف بأنه يبحث عن شريكة حياته سما أو إيزيس. وننتقل إلى مشهد فى الحياة المعاصرة بين مجموعة من الأشخاص - حيث يمهد لذلك المغنى وتشاركهم - فتاة - الحوار، ويطلب ابيدوس من بائعة الرمان شراء كيلو من الرمان.. فيأتيه سنوحى وينصحه بإصلاح حاله بالبحث عن سما التى تاهت.. وتظهر سماء أخيرا، وتطلب من سنوحى أن يأتى إلى ابيدوس الجديدة - لأنها تحتاج حكمته، وتشكو له أن ابيدوس تائه وحائر - فيظهر ست الذى أفسد مابينهما وثبط همتهما، ويخاطب آمون أوزير طالبا منه أن ينبش فى واد أبيدوس عن الجوهر، وأن يأخذ من ماء النيل بصيرته، ويكون هدفه إيزيس.. فيبدى ابيدوس تخوفه، ويساعده صوت الكورس فيناجى إيزيس ويعود ابيدوس إلى صداه.. متأملا جراحه.. إلى أن يلتقى بجثة أخيه، ويبدو يأس أبيدوس من الخلاص - فيطلب منه الصدى أن يبحث عن حبيبته - التى تظهر له فيقترب منها، ويرتفع صوت المغنى. ويعم الجفاف ابيدوس، ويشكو أهالى أبيدوس، فيطلب آمون من إله الأرض أن يفعل شيئا لأبيدوس. وعندما تلتقى سماء بأبيدوس تعاتبه لأنه تخلى عنها بسهولة.. فيعتذر لها بأنه كان قليل الحيلة، فتطلب منه أن يبحث عنها من جديد. يعلق صوت المغنى ليسرد كيف أن أبيدوس واصل البحث عن سما لسنين طويلة.. بينما يتحدث أبيدوس مع صداه عن مرور الأيام، ويعترف بأن وهمه القديم فى حب إيزيس هو حقيقته، وهى الشعاع الوحيد بينه وبين الحياة. وتناشد الجوقة إيزيس أن تظهر.. لكن الطفلة سما هى التى تظهر ويظهر معها الطفل الذى يبحث عن صاحبته سما فتلقاه المرأة العجوز التى تتذكر أنه هى نفسها كانت سما فى الصبا ورفيقها أبيدوس. وتعود الجوقة لتنادى إيزيس. وفى الجزء أو المشهد التاسع والأخير يطالب إله الأرض من الإله آمون المزيد من العطايا - فيلومه آمون غاضبا فينصرف إله الأرض من أسيفا، ويأمر آمون بمثول حورس بين يديه، فيأمره بأن يعود إلى أبيدوس الجديدة. وفى ساحة

أبيدوس الجديدة.. يظهر ست مرة أخرى مقهقها كتنير الشؤم، فيرد عليه (صوت سنوحى) مبشرا بالمطر والزرع، وتدعو الجوقة إيزيس وأوزيريس فتستيقظ سماء، وتنشد الجوقة أنشودتها لأمون - فتنبت (سماء) من قلب إيزيس ومن ظهر أوزيريس = ابيدوس.. ويعود مقدم العرض لينبه الجمهور قائلا بأن سماء أهدت ابيدوس الحياة، وأنه عندما استيقظ من حلمه - لم يجد منه إلا جرح جميل، ويتساءل: ماذا بعد؟ ويختفى.

والنص كما ترى خطابه مشوش.. تتشابك فيه العلاقات دون دلالات واضحة، وكان من الممكن تكثيفه وتحديد خطوطه الدرامية بشكل أدق كى يكتسب متانة البناء - لكن يبدو أن المؤلف الشاب أراد أن يتصدى لأكثر من موضوع، وأن يطرح أكثر من قضية - وإن كانت ماتزال غائمة ومبهمة - فضاعت إلى حد ما ملامح الشخصيات، وعوق نمو الحدث، وإن بقى من النص ضوء خافت يشير إلى أنه يبشر بمجتمع جديد وعهد جديد يظلله النقاء والطهارة والبراءة والشرف، والخير الذى ينتصر على الشر فى النهاية.

ونشير فى النهاية إلى نصوص مسرحية اقتربت كثيرا أو قليلا من اسطورة إيزيس وأوزيريس، أو ربما كانت استدعاء أو تجليات لنسق هذه الأسطورة، وأولها مسرحية «محاكمة إيزيس» تأليف: د. لويس عوض الذى يراها (مسرواية كوميدية رمزية من فصل واحد) - كتبها حوالى عام ١٩٤٦، ونشرت فى سبتمبر ١٩٩٢ بمجلة القاهرة، وكان د . لويس عوض قد قدم كتيبا فى (٦٠) صفحة بعنوان المسرح المصرى القديم عام ١٩٥٥ - معتمدا فيه على رواية بلوتارك ودراسات أخرى حول المسرح المصرى الدينى الطقوسى. وتتجسد هذه المسرحية فى قالب اسطورى، ومن خلال الإسقاط السياسى لنهاية الفرعون الملك فاروق آخر ملوك مصر - لكن الناقد والمفكر مجاهد عبد المنعم مجاهد - مجلة القاهرة - نوفمبر ١٩٩٢ يراها تراجيديا وليست كوميديا، وليس فيها حدث أو حركة، أو تنام، أو صراع وتعرف، أو انقلاب فى موقف كما يرى أن الأساطير لاتصلح للعمل الدرامى، وأن الدراما الفرعونية الاسطورية وهم - لأن الدراما لاتنشأ إلا من الدراما، وأن الذى نشأ فى حضن الدين الفرعونى هو

العرض المسرحى.. وأن خلق الأزمة وطرح إسقاطات من عصور مختلفة يعطى انطباعا بأننا لسنا إزاء عمل يطرح قضية جادة.. كما أن لغة المسرحية نثرية تخلو من الجماليات، وأن هناك خلطا بين السرد والحوار الجانبى ثم الحوار الأصلى لمحاكمة.. وهى المحاكمة التجريدية التى تثبت فيها إيزيس - رغم حملها - أنها مازالت عذراء!، ومن الطريف أن المحكمة لجأت إلى الطبيب الشرعى لاثبات عذرية إيزيس، وإبراز حقد ست على أخيه واتهام إيزيس بالزنا، ودفاع الإله بتاح عنها. وعلى العكس من ذلك يرى الناقد عبدالرحمن أبوعوف أن المسرحية نبوءة بعيدة البصيرة من المؤلف، والتى يجسد فيها بالصورة والرمز، واستقصاء واستخدام الاسطورة، وأسقط فيها إلى حد ما التفسير المسيحى على رموز الاسطورة فى أخذه بالثالوث المقدس إيزيس وأوزيريس وحورس، وتجسد تجلى إيزيس فى مريم العذراء، والمخلص فى حورس الذى يتكلم فى المهد وفى مسرحية إيزيس حبيبتى لميخائيل رومان التى يبدو أنه كتبها بعد مايو ١٩٧١ لاتوجد أى علاقة بين هذه المسرحية وبين الاسطورة القديمة سوى اسم إيزيس، وفيها يدخل الكاتب إلى قلب جهاز المخابرات ومايدبره من جرائم للإيقاع بالأبرياء، واستخدامه للابتزاز.. متجسدا فى شخصية (على) الذى يحلم بأن يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم. كذلك نجد فى اللوحة الثالثة من الجزء الثانى من مسرحية مراعى الغزلان ١٩٨٨ سلسلة المسرح العربى - هيئة الكتاب - من تأليف الشاعر محمود نسيم استلهاما لنص المسرحية الطقوسية إيزيس وعقاربها السبعة أو بعث حورس - وترى الناقدة د. نهاد صليحة فى تقديمها النص: أن هذه اللوحة تبدو للوهلة الأولى وكأنها تقدم لنا القيمة الإيجابية للأسطورة باعتبارها المستودع الأساسى للقيم الراسخة فى الوجدان الشعبى، لا باعتبارها وهما ينسجه الحكام لخداع البسطاء - أى فى مقابل القيمة الفاسدة للأسطورة التى يمثلها الكاهن المصرى ويهوذا معا، مع أن أسطورة حورس تتجسد أمامنا تمثيليا فى ظل القهر الدينى والسياسى الذى شاهدناه فى اللوحة السابقة - فهى تمثل فى معبد فرعونى، أمام الفرعون والكهنة والأمراء - كطقس جماعى تمارسه الطبقة الحاكمة أو تسمح للشعب بممارسته لتكريس سطوتها الدنيوية، وإضفاء صفة الألوهية على الفرعون.. كذلك تنتهى هذه اللوحة الطقسية نهاية ساخرة تهدم تماما أية قيمة إيجابية تفردها - كما أنها تطول - فى رأيى - أكثر من

اللازم.. بحيث تشكل صدعا فى البناء الفنى وخللا فى توازنه - إلى جانب ماتثيره من خلط يتعلق بالنسق الفكرى للنص وربما كان محمود نسيم يقصد بهذه اللوحة أن يفرق بين الاسطورة الشعبية التى تنبع من الناس والاسطورة الرسمية التى تفرض من فوق - ولكن محاولة التفريق جاءت متأخرة جدا فى النص بحيث بدت مقحمة عليه تماما، ولم تسعفه الصياغة الدرامية لها على إقناعنا بها، وأن نهاية هذه اللوحة لاتكاد تختلف عن نهاية اللوحة الثانية فى الجزء الثانى - فهى تعلن عن نجاح مخطط صلح الفرعون مع نسل العبرانيين وتكريس الاسطورة لخدمة السلطة السياسية ضد مصلحة الشعب. وترى الناقدة أن إضافة هذه اللوحة الطويلة للنص قد أصابه بالخلل الشديد فى الاتزان الفنى والفكرى لأنها تتطلب تشكيلات موسيقية غنائية راقصة من شأنها أن تضاعف من طول اللوحة وتغرق المتفرج فى إبهار قد ينسى معه ماجاء قبلها.. وتبدو وكأنها مسرحية مستقلة بذاتها من فصيلة الاوبريت. والنص فى تصورى - تجربة جادة للمؤلف - بغض النظر عن أنه لم يستلهم هذه اللوحة من الاسطورة القديمة - بهدف الإسقاط السياسى المباشر.

كذلك تم توظيف اسطورة إيزيس وأوزيريس فى مسرحية (اسماعيل العادلى) حدث فى أكتوبر ١٩٧٣ - عندما انتهى الأمر بممثلى أو شخوص العرض أن يمثلوا إيزيس وأوزيريس كأفضل شئ يقدمونه بمناسبة الانتصار فى حرب أكتوبر بدلا من أداء المسرحيات الوطنية التقليدية، أو الذهاب إلى ميدان القتال ووظف (حسن سعد) نفس الاسطورة فى مسرحية الأطفال بعنوان «حورس.. الفرعون الصغير» ١٩٩٧ - من خلال رحلة (عامر أفندى) مدرس التربية الرياضية وعاشق التاريخ مع تلاميذه الصغار لزيارة آثار الفراعنة بمدينة طيبة، وفى المعبد يتحرك تمثال حورس - فيجسد الأطفال اسطورة إيزيس وأوزيريس من جديد - حيث يبرز ست الطامع فى العرش والقاهر لصوت الشعب، ونفتيس زوجته المحركة لكل نوازع زوجها الشريرة والمساندة له فى الاستيلاء على الحكم ليحتدم الصراع.. وكأنها ليدى ماكبث فى مسرحية شكسبير الشهيرة.

المراجـــع

- «الأدب المصرى القديم» - تأليف: سليم حسن - هيئة الكتاب - مكتبة الأسرة - مصر ٢٠٠٠.

- «فجر الضمير» - تأليف: جيمس هنرى برستيد - ترجمة د. سليم حسن - هيئة الكتاب - مكتبة الأسرة ١٩٩٩.

- «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر» - تأليف أحمد شمس الدين الحجاجى - دار المعارف - مصر ١٩٨٤.

- «المسرح المصرى القديم» - تأليف اتيين دريتون - ترجمة د. ثروت عكاشة - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧.

- «الثابت والمتغير» - دراسات فى المسرح والتراث الشعبى - تأليف د. حسن عطية - هيئة الكتاب - مصر ١٩٩٠.

- «اتجاهات جديدة فى المسرح» - تحرير جوليان هيلتون - أكاديمية الفنون - مصر ١٩٩٥.

- «ديانة مصر القديمة» - تأليف أدولف ارمان - ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر، ود. محمد أنور شكرى - هيئة الكتاب - مكتبة الأسرة مصر ١٩٩٧.

- «أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة» - تأليف د. سيد القمنى - كتاب الفكر - القاهرة ١٩٨٨.

- «الأداء السياسى فى مسرح الستينيات» - عبد الغنى داود - هيئة قصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٧.

- «نيتشه.. وأصل المأساة اليونانية» - دراسة عبد الغنى داود - مجلة القاهرة - سبتمبر ١٩٩٠.

- «مجلة المسرح» مايو/يونيو ١٩٨٣ - مقال (منين أجيب ناس) لعبد الغنى داود.

- «مجلة المسرح» - مقال «الأسطورة فى الدراما الغربية الحديثة» بقلم د. إبراهيم حمادة - ابريل ١٩٨٢.

- «مجلة المسرح» - مقال «المسرح الفرعونى بداية المسرح» بقلم إلهامى حسن - ديسمبر ١٩٨١.

- «مجلة المسرح» - مقال (أخ يقتل أخاه وشعب يثير الغثيان) بقلم أبو بكر خالد - يونيه ١٩٨١.

- «مجلة الثقافة الجديدة» - حوار مع الشاعر (محمد مهران السيد) مايو ١٩٩٤.

- «مجلة المسرح» - مقال (حالة الطقس فى المسرح - منظور التداخل الثقافى) مايو ١٩٩٤.

- «مجلة فصول» - عدد (المسرح والتجريب) ربيع ١٩٩٥ - دراسة (المسرح العربى المعاصر مابين التراث والحداثة) بقلم رأفت الدويرى.

- مسرحية «إيزيس» تأليف: توفيق الحكيم - دار الأداب.

- مسرحية «أوزيريس» تأليف: على أحمد باكثير.

- مسرحية «منين أجيب ناس» تأليف: نجيب سرور.

- مسرحية «الناس فى طيبة» تأليف: عبد العزيز حمودة.

- مسرحية «الحربة والسهم» تأليف: رأفت الدويرى.

- عرض مسرحية «سعد اليتيم» تأليف: محمد الفيل.

- مسرحية «عرش أوزيريس» تأليف: محسن الخياط.

- مسرحية «انتصار حورس» تأليف: محمد نصر يس.

- مسرحية «فضاء أبيدوس» تأليف: أحمد توفيق.

- قاموس «لاروس للأديان» - إعداد (مارجريت مارى تويلبير) باريس ١٩٦٦.

"Dictionnaire DeReligions La Rousse - Paris, 1966- Marie Thiollier".

- «الرمز والأسطورة فى مصر القديمة» - تأليف: ريندل كلارك - ترجمة: أحمد صليحة - هيئة الكتاب - مصر ١٩٨٨.

- دراسة «الرمز والأسطورة الفرعونية» تأليف: عبد الحميد زايد - مجلة عالم المعرفة - الكويت - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥ ص٢٩.

- مسرحية «محاكمة إيزيس» تأليف: د. لويس عوض - مجلة القاهرة ١٩٩٢.

- «مجلة القاهرة» نوفمبر ١٩٩٢ ص١٣٤ - حول «محاكمة إيزيس».

- «المسرح المصرى القديم» تأليف: د. لويس عوض - دار إيزيس ١٩٥٥.

- مسرحية «إيزيس حبيبتى» تأليف: ميخائيل رومان - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٨٦.

- مسرحية «مرعى الغزلان» تأليف: محمود نسيم - سلسلة المسرح العربى - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٨٨.

ملامح طقسية فى المسرح العربى

فى العالم العربى تتعدد الأشكال والاحتفاليات الطقسية وتتنوع، وتتوارثها عبر آلاف السنين.. وهناك نوعان من الطقس: طقوس دينية موجهة تتخذ سمتا مقدسا وترتبط بمجموعة من الشعائر، والطقوس (علمانية) دنيوية ذات توجه اجتماعى واقتصادى ولا يوجد انقسام ضمنى بين أنواع هذه الطقوس.. إذ تتكامل أفعال كلا النوعين ونشير إلى أن مصطلح (الطقس) يستخدم دون تمييز لأن له إيحاءات ثقافية معينة حيث إن الفرق بين الطقس وأشكال التعبير الثقافى الأخرى ليس فى البنية، ولكنه فى توجه المشاركين وأعضاء الجماعة الآخرين نحوها، وتحديدا اعتقادهم فى فعالية هذا التوجه، وتمارس الطقوس إما سعيا لربح أو لدفع ضرر.. من هنا كانت تلك المماثلات الحياتية للطقس فى تمثيل الفعل أو تكراره والتى تعد بداية فعلية لفن المسرح، والعلاقة بين الطقس الدينى والاحتفال المسرحى علاقة وثيقة وقديمة فى كل الثقافات والحضارات.. إذ كان المسرح يوما شعائر دينية، شعائر يقيمها الإنسان للآلهة.. ثم أصبح احتفالا يقيمه الإنسان للإنسان، وكان السحر أحد فنون هذا الاحتفال: فقد كان هو الصورة البدائية لكل من العلم والفن: حيث نجد حتى الآن تكامل التقاليد الطقسية والمسرحية فى حالات العروض غير الغربية.. فالمسرح مدين بأصوله ونشأته للطقس، ومن الصعب أن نضع خطا فاصلا بين الطقس المقدس والمسرح فى بعض الثقافات مثل افريقيا.. ففى افريقيا يظل المسرح نشاطا جماعيا غير منغمس بشدة فى العبادة العقائدية التى تمارسها الجماعة فى المجتمعات الرئيسية أو المؤسسات التى تكون تقاليد عروضها انعكاسا لنشأتها العقائدية المقدسة.. لذا فإن مصطلح [المسرح الطقسى] يمكن تطبيقه على أغلب الأشكال الفطرية غير الغربية للفن دون حذلقة نقدية كبيرة.. فلمثل تلك الممارسات الطقسية قوة وتأثير الممارسات السحرية.. على الرغم مما

تتعرض له حتى اليوم من دحض وتكذيب مستمر إلا أنها قادرة على تحريك العناصر الانفعالية من خلال قوة أساطيرها، وقادرة أيضا على تحريك وإثارة الصور التى تحتوى على قسط ملموس من الدراما والعرض.. من هنا كانت دعوة ["انتونان ارتو" فى كتابه «المسرح وقرينه» ترجمة د. سامية أسعد - دار النهضة العربية ١٩٧٣] إلى العودة بالمسرح إلى أصله.. ففيه يمكن أحد أسباب الفاعلية الجسمانية على الفكر، وقوة التأثير المباشر المصورة فى بعض ماينتجه المسرح الشرقى كما فى مسرح جزر بالى بأندونسيا، وأن نضع حدا لاستبعاد النص للمسرح، وإعطاء الكلمات الأهمية التى لها فى الأحلام تقريبا، وتوظيف التعاويذ، وسحر الموسيقى ونغماتها، وألوان الأشياء، وإيقاع الحركات المادى، و(التعزيم)، وأن السحر هو العنصر الأساسى فى المسرح.. لأنه يعيد إلى المسرح طابع المراسم والشعائر والاحتفالات الدينية.. فالمسرح الشرقى عرف كيف يحتفظ بفكرة المسرح سليمة لم تمس - فى حين تعهرت هذه الفكرة فى الغرب.. لهذا يعد كتاب (أرتو) احتفاء بما هو غريزى وطقسى وأسطورى ولاعقلانى. ويشير (فريزر) - إلى أن (المسرح) هو نوع من السحر التشاكلى تحول إلى سحر المحاكاة. ويقول (جون جاسنر) فى دراسته «المسرح والطقوس» [ترجمة: فاروق عبدالقادر - مجلة الفنون ص٢٤-١٩٧١]: - [إن الدراما لا بد أن تكون نابعة من شوق الإنسان الغريزى إلى الفرح، وإلى التحرر من انفعالاته، ومن جهوده الأولى للسيطرة على العالم المتطور والخفى على السواء]، ويتتبع فكرة الطقس قائلا: - [بدأت هذه الطقوس تكتسب مزيدا من التعقيد، والتوقيع لحركة الرقص، ولونا من الرمزية الخفية، ومزيدا من التجسيد النشط، فرقص الإنسان رغباته حتى أصبحت الرقصة التى تصحبها حركات تمثيلية صامتة هى أكثر الأشكال الدرامية الأولى اكتمالا، وأصبح الإنسان الدرامى الأول مصمما للرقص. عند هذه المرحلة بدأنا نجد فردا متميزا يتجاوز أى مهنة واحدة، فهو كاهن، وعالم، وفيلسوف، ومصلح اجتماعى]. وتشير أيضا إلى كتاب الباحث والشاعر الفرنسى ميشيل ليرى «الزار أو المس ومظاهره المسرحية عند الأثيوبيين فى جوندار» عرض وتقديم: محمد مهدى قناوى - مجلة المسرح ديسمبر ١٩٩٤، الذى يفرق فيه بين المسرح المعاش، والمسرح الملعوب، وأن الزار مسرح معاش من قبل ممثله، لأنه لا يجد

أية صعوبة فى الدخول فى عباءة الدور ويشجعه فى ذلك جو الطقس، واعتقاده الخاص فى حقيقة الزار باعتباره روحا تظهر على نحو معتاد عبر تلبسه بها، كما أنه مسرح من طبيعة خاصة من حيث إنه لايعترف بصيغته المسرحية، وهو مسرح معاش من قبل متفرجه، فمن لحظة إلى أخرى يستطيع هو أيضا أن يكون ممسوسا ومجسدا لشخصية الروح التى تكون قد سيطرت عليه، فهو ليس على الإطلاق مجرد مشاهد سلبى، وليس ذلك بسبب أنه يساهم فى اللعبة عن طريق التصفيق بالأيدى أو الغناء لاستحضار الأرواح.. بل لأنه ما أن تهبط عليه الروح حتى يصبح فى علاقة معها، وتختفى كل مسافة بينه وبينها، وحتى إذا لم يأت دوره كممسوس فى الدخول للحلبة، فإنه يشارك فى الواقعة ويعيشها مع أبطالها.. بدلا من أن يكتفى بأن يكون مجرد مشاهد سلبى. وبفضل هذه المشاركة من الجميع والتأثير المتبادل بين الممثلين - الجمهور، وتبادل الأدوار بين التمثيل والفرجة.. فإن هذه المظاهر لايمكن إدراجها فى المظاهر المسرحية الخالصة التى توجد وسط جو خاص مميز بحيث تتطور فيه الكائنات وهى معزولة عن الآخرين، وتوجد لهذا السبب معزولة عن الحياة، فالأمر يتعلق هنا بلحظات بعينها تأخذ فيه الحياة الجمعية ذاتها صبغة مسرحية. ومن هذا المنطلق أيضا نرى المخرج البريطانى بيتر بروك أن تدريب الممثل - بالنسبة له - مثله.. مثل تدريب الممثل الشرقى ليس آليا ووسيلة إلى غاية.. ولكنه عملية مقدسة أبعد مدى تشكل واحدا من الوسائل الأولية للنمو الذاتى واقتراب جسدى نحو الفهم، ويشير بروك إلى أن عالم الكلمات قد قل بدرجة قاسية وأنه مع مرور الوقت تجردت الكلمات من الطعم والمادة، وأهملت معانى الكلمات لحساب أصواتها، ويقترح كذلك أنه وقد أصبحت المشاركة المحتملة للشعائر الآن مفقودة بالنسبة لنا جميعا.. فإن البديل الوحيد يكون من خلال بحث بالغ الحيدة - دقيقة بدقيقة إذ أن (الإرتجالية) تمتلك الإمكانية لأن تحرر لحظات من الصدق الموحد والمعدى والكثيف هنا والآن، وإبداعيا تعد الارتجالية بالنسبة (لبروك) وسيلة وغاية فى حد ذاتها.. فهى الثمرة لأحد أجزاء العملية المسرحية.. حيث يكون التجهيز والعرض متزامنين ومترادفين.. فلحظة العرض الحقيقية هى بداية ونهاية الكل لقد غدت [الارتجالية] المبدأ

الرئيسى لمارسة الممثل باعتبارها المصدر الرئيسى للإبداع. [من كتاب «مسرح المخرجين» تأليف: ديفيد ويليامز – ترجمة: أمير سلامة]، ويعتمد (بروك) كثيرا على التقاليد والأعراق واللهجات والأساليب فى عروضه، وتبدو الروحانية فى طقوس السحر الافريقى، وتقاليد المسرح اليابانى، ويظل يخلق دائما إحساسا بنوع من الاحتفال الدينى.. كما فى طقس رحلة التعميد النارى فى تجربة عرض منطق الطير التى تنتهى والطيور على عتبة الفردوس، وكما فى الصورة الأخيرة لعرض (المهابهارتا) التى تقدم لنا رؤية عن الفردوس كمكان لطيف للموسيقى والطعام والمحادثة والتناغم.. فالأعمى، والمجروح، والمذبوح يأتيهم الشفاء – والأحقاد تنسى، وهى أكثر مسرحياته تصويرا للمشهدية – فهو دائما – يحاول خلق مسرح ميتافيزيقى حقا.. ينطلق من بعض العناصر الجسمانية الدقيقة. ويرى أن الطقسية هى جزء من اللاهوت الخالص ذى مغزى رمزى، ويهتم بدراسة مبادئ الحركات الاستعراضية، والرقصات، والأغانى، والتعاويذ، والبناء اللغوى، والإيقاعات، والمساحات الخالية، وتكشف أيضا كيف لنا أن نصل إلى حال [الوجد] وتهرب فيه.. ولم تكن مسرحيته الطقوس مستوحاة من (التراث الطقسى) مباشرة.. بل كان ذلك نابعا من أفكاره وتصوراته لصياغة الطقس كشىء محسوب ويتسم بعقلانية مقصودة، وقد بدأ فى عام ١٩٨٥ مرحلة ما يسمى [بفنون الطقس] التى تركز على عملية الاكتشاف التى تأتى من داخل الشخصية ومن خلال عناصر الشخصية عن طريق عناصر معينة من الأساليب أولها (العناصر الأدائية) الحركة – الكلام – الإيقاع – الصوت – استخدام الفراغ.. ويقصد بهذا إعادة استثارة شكل فنى قديم جدا من الفن.. حين كان الإبداع الفنى والطقسى متلاحمين وكان بذلك يقصد عزل ودراسة هذه العناصر من الحركات الأدائية وهى: الرقص، الأغانى، والتعويذة أو الرقية، أبنية اللغة، الإيقاع، استخدام الفراغ، أما فى الطقس فيتم المونتاج = التوليف فى عقول من يمارسون الطقس.. إذ لايوجد متفرج فى الفنون الطقسية، وليس هناك ممثل بالمعنى العادى للكلمة، وليس هناك أيضا أداء تمثيلى مسرحى – وأن الذى يبقى هو – المؤدى – أو الممارس – الذى يعرفه (جروتوفسكى) ويقدمه بأنه (رجل الفعل)، وأنه ليس الرجل الذى يقوم بدور رجل آخر.. فهو الراقص

والقسيس والمحارب، وهو خارج الأنواع الجمالية - فالطقس هو الأداء التمثيلي وهو حدث أو فعل يتحقق، وهو فعل متحقق.. والطقس الهابط هو مشهد فرجة لأني هنا لاأريد أن أكشف سرا جديدا - لكنني أبحث عن شيء منسي.. شيء قديم لاتنفعنا فيه التحديات بين الأنواع الجمالية، أما المؤدى في نظر جروتوفسكي فهو رجل المعرفة، وهو - حتى وإن لم يرفضه أو يلعنه الآخرون - يشعر أنه مختلف عن الآخرين - تماما مثل اللامنتمي.. فقد تعود أن يكون هو معلم أسرار الدين، وأن يكون كذلك في مقام قدسية النصوص المقدسة - فهو جسد الجوهر.. جوهر كل الأشياء. ويحدد جروتوفسكي دور المؤدى في هذا العالم.. بأنه مدرس أو معلم ليس أكثر.. وليس أستاذا أو مخرجا.. بل معلم ليس أكثر.. بكل ماتتضمنه كلمة معلم من معنى - فالتعليم حرفة أو مهنة يجب أن يجيدها.. فالممثل هو معلم يجيد حرفة التعليم، وعندما يولد الممثل ينتهي عمل جروتوفسكي.. المرتبط تماما بالطقوس القديمة، وبفن الأداء بالمعنى التقليدي القديم.. حيث تبدو التشابهات والتماثل بالأسرار القديمة واضحة.. وعلينا أن ننظر إلى عمل جروتوفسكي وكأنه جزء من حركة صوفية كبيرة في الغرب مليئة بالأسرار.. فقد كان في تلك المرحلة يبحث عن شيء منسي - يبحث عن النفس من خلال النفس، وعن اكتشاف النفس مع الذات، وذلك من خلال رحلة النفس إلى قلب النفس، ومايهمه هو أن يستخرج المعرفة الخفية والمنسية منذ آلاف السنين، ويقول: [إن عملنا أن نكشف عن تلك (الشذرات الأدائية) وهي تعمل.. أي وهي في حالة عمل، وكيف أنها مازالت تعيش، والعمل على إبرازها وإظهارها وإخراجها إلى النور، وكذلك تنقيتها وتطهيرها.. للحفاظ عليها في النهاية، وتسيرها في سياق مختلف].. فالممثل - لديه - هو سليل الشعراء والأنبياء والعرافين.

ولسوف نستعرض علاقة الطقس بالمسرح منذ فجر الضمير حتى اليوم لتجسيد الصورة بشكل ملموس، ولنتعرف على تراثنا الثقافي العميق الجذور.. ونبدأ بدراما الموت والبعث أو القحط والخصب في أبيدوس الفرعونية العريقة.. يجسدها اوزوريس المقتول.. المنتصر على الموت والشر والخيانة.. ونشير هنا إلى أن الإنسان البدائي اعتقد دائما بوجود علاقة وثيقة بين العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة وخصوبة

الأرض، وتشعب عن هذا الاعتقاد عدد كبير من الطقوس، والتى تطورت بعدها لتأخذ شكل الدراما، ونجد مثالا لهذا الطقس فيما كان يمارسه قدماء المصريين سنويا، وهو شئ ثابت وموثق.. حيث كان الفرعون يأخذ مليكته عى ظهر قارب إلى وسط النهر ليمارسا معا العلاقة الجنسية.. وذلك لضمان فيضان النيل تخصيب الحقول، ويشبه هذا الطقس - بشكل كبير - مهرجان باخوس والذى تطور عنه الكثير من التراجيديات والكوميديات - كما يشبه أيضا الكوميديا المرتجلة، والمواكب الكرنفالية.. وهذا الطقس يعنى القضاء على الموت والأفول، ويعنى أيضا طرد الشر فى أساطير الموت والبعث الشائعة فى الكثير من الطقوس الأدائية.. فقدماء المصريين كانوا يظهرون حزنهم على موت أوزوريس، وفى الربيع كانوا يحتفلون ويفرحون ببعثه الذى جاء نتيجة لعشق ومحبة إيزيس.. حين قام ست الأخ الشرير لأوزيريس بتقطيع جسده إلى أشلاء، ولكن إيزيس عادت ودفنت هذه الأشلاء فى حقول مختلفة لإخصاب الأرض، وبعدها انتصرت إيزيس على ست، عندماقامت بتجميع أشلاء أوزوريس الذى عاد للحياة مرة أخرى. وكان هذا الطقس الذى يعبر عن الموت والعودة للحياة.. يمثل باستخدام مومياء تعبر عن الإله الميت، وكانت هذه المومياء ترتفع شيئا فشيئا حتى تنتصب تماما فيحوطها جناحا العاشقة إيزيس، وفى تلك الأثناء يرفع أحد الممثلين يديه ممسكا بعلامة العنخ - مفتاح الحياة - الذى يرمز للحياة عند المصريين القدماء.. فقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن إلههم أوزوريس كان يحيا حياة بشرية ثم مات.. كذلك كان ديوتسيوس الذى عبده الإغريق القدماء إلها آخر يمثل الطبيعة والبعث، وكان عابدو ديونسيوس يجتمعون ويرقصون على دقات الطبول وهم يرتدون جلود الحيوانات ويضعون الأقنعة، وفى حالة من التهتك والإنتشاء الشديد، وكان ذلك الإله الذى عادة مايتخد شكل ثور أو تيس يمزق إلى أجزاء تؤكل نيئة، وكان من المعتقد أن لحم هذا الإله يمنح قوة الإحياء الكامنة فى إله الإخصاب، وكانت النساء اللاتى يرغبن فى زيادة خصوبتهن من أكثر أتبا ع ديونسيوس.. وبالتدريج نشأ المسرح اليونانى القديم وتطور عن شكل العبادة التى كانت تقدم لديونسيوس.. وماكان يصحب ذلك من قرابين وهزل فاحش فى مواكب ذلك الإله. ويعلق الفيلسوف فردريك نيتشه فى كتابه «ميلاد المأساة اليونانية» -

الفصل الأول قائلا: إن الشكل المبكر للمأساة اليونانية كان موضوعها الوحيد هو معاناة وعذابات الإله ديونسيوس حيث ظل ديونسيوس نفسه - لفترة طويلة - بطل خشبة المسرح الوحيد - بل ويمكن القول.. إن ديونسيوس لم يتوقف عن الظهور كبطل تراجيدى حتى عصر يوربيدس - لأن كل النماذج والشخصيات الهامة والمشهورة على خشبة المسرح اليونانى أمثال بروميثيوس، وأوديب... الخ، ماهى إلا مجرد أقنعة من البطل الأصلى ديونسيوس، فخلف هذه الأقنعة يوجد نوع من التقديس والعبادة.. لذا فهويعتقد أن هذا واحد من الأسباب الأساسية التى أضفت نوعا من المثالية على مثل هذه الشخصيات المشهورة التى أثارت الكثير من الدهشة، ويرد على من يدعى أن هذه الشخصيات أقرب ماتكون إلى الشخصيات الكوميدية - بمعنى أن الأغريق - ببساطة - لم يستطيعوا أن يجعلوا هذه الشخصيات تعانى على خشبة المسرح المأساوى.. مرجعا ذلك إلى التفرقة الأفلاطونية - التى يراها هؤلاء - بين التقييم للفكرة والصورة.. وإنما هى مجرد صورة.. وهى فكرة عميقة الجذور فى الشخصية الهيللينية.. ويقول: إذا استخدمنا مصطلحات أفلاطون فعلينا أن نتحدث عن الشخصيات المأساوية فى المسرح الهيلليني على الوجه التالى: ديونسيوس هو الشيء الحقيقى الوحيد الذى يظهر فى عدد كبير من الأشكال. فهو مرة فى قناع البطل المحارب، وهو مرة كما لو كان واقعا فى شرك إرادة الفرد.. فهو الإله الذى يظهر ويتكلم ويتصرف ويشبه تماما الفرد الذى يقع فى الخطأ ويجاهد ويعانى ويتعذب - وهو عندما يظهر - بعد كل هذا - يمثل هذه الدقة الملحمية والوضوح.. ذلك لأنه من صنع مفسر الحلم أبولو - الذى يوضح - من خلال ظهوره الرمزى - للجوقة - حالتها - الديونوسية - ولكن الحق يقال - بعد كل هذا - فالبطل ديونسيوس نو الأسرار والذى يعانى، والإله الذى يجرب فى نفسه وبنفسه معاناة وآلام أن يكون فردا عاديا، والذى تحدثنا عنه الأساطير العجيبة.. أن صبيا مزقه المردة إربا إربا وهو الآن يواصل عبادته حتى يتم تقديسه وعبادته وكأنه زاجريوس، ولنا أن ننتبه إلى هذا الانفصال بين أعضائه ومعاناة ديونسيوس الواضحة - التى تشبه التحول إلى عناصر الهواء والماء والتراب والنار، وعلينا أن ننتبه كذلك إلى وجوده فى حالة الفردية التى هى السبب

الأصلى لكل معاناة.. وكأنه شئ مضاد لنفسه وفى ذاته.. فقد نبع عن ابتسامة هؤلاء الديونسيويين آلهة الأوليمب، ومن دموعهم نبع الإنسان.. فى هذا الوجود يحيا ديونسيوس بحالة الفصل عن أعضائه.. إذا لدى ديونسيوس طبيعتان مزدوجتان.. طبيعة الشيطان البربرى القاسى، وطبيعة الحاكم المعتدل الرقيق.. ويظل المؤمنون بهذه الملحمة شاخصين أبصارهم، وبإرهاص من أسرار هذه العبادة يهتفون إلى إعادة ميلاد وبعث ديوتسيوس الذى يجب أن ينظر إليه فى غموضه.. وإلى الأبد.. وكأنه نهاية الوجود الفردى.. ومن أجل هذا ظل يأتى ديونسيوس الثالث الذى تحكى عنه الملاحم.. حيث تعلو ضجة ترانيم الحبور وتتردد أصداؤها، وهذا وحده الأمل نفسه الذى يضفى شعاعا من سرور وحبور إلى ملامح عالم ممزق إربا - ممزقا إلى أفراد.. وهذا المعنى مرموز إليه فى أسطورة ديمتر الغارقة فى أحزانها الأبدية.. والتى تعود إلى بهجتها وفرحتها مرة أخرى حين يأتيها فجأة من يخبرها أنها مرة أخرى ستلد ديونسيوس.. إنها هذه النظرة للأشياء التى تمدنا بكل العناصر التى تعطينا رؤية عميقة وواسعة ومتشائمة للعالم. بالإضافة إلى هذه القاعدة الغامضة للمأساة، والمعرفة الأساسية للتوحد بكل شيء موجود.. ومفهوم الوجود الفردى كسبب أولى للشر والفن هو هذا الأمل الفرح الذى يكسر سلطان سحر مفهوم الوجود الفردى فى نبؤة متفردة مختزنة. وينوه نيتشه فى كتابه.. أنه قد سبق له أن قال إن الملحمة الهوميرية هى قصيدة ثقافية وديانة عالم الأوليمب.. حيث تغنى هذه الديانة أغنية النصر الخاصة بها.. منتصرا على كل مخاوف ورعب حرب المردة والعمالقة - وفى ظل التأثير الساحق للشعر المأساوى حيث تولد هذه الأساطير الهوميرية دائما من جديد، وأن هذا التناسخ قد هزم ديانة وثقافة جبل الأوليمب عن طريق تلك النظرة الواسعة إلى العالم.. لأن الفرح الميتافيزيقى فى كل ماهو مأساوى هو ترجمة للحكم الديونسية الغريزية واللاشورية فى لغة الصور.. فالفن ليس مجرد محاكاة فى الواقع للطبيعة.. بل هو أكثر من ذلك.. إذ أن له الحق فى إضافة. الميتافيزيقى إلى واقع الطبيعة، ويوضع إلى جانبها للتغلب عليها نفسها.

.وفى العصور الوسطى سيطر المسرح الكنسى فى أوربا - والذى كان هدفه تحجيم الممارسات والطقوس البدائية غير المسيحية - إلا أن هذه الممارسات والطقوس

استمرت في الخيال والوعي الشعبي، ولذلك نندهش إذا علمنا أن الطابع الدنيوي ساد على الطابع الديني حتى في مسرحيات الأسرار، وعندما حرمت الكنيسة هذه المسرحيات - استمر تقديمها في الشوارع والأسواق.. سواءا على عربات متنقلة أو على سلسلة من المسارح الثابتة التي كانت تشيد لتعطي إحساسا بالأماكن التي تدور فيها الأحداث مثل قصر بيلاطس، وكان هذا يتم في وقت عيد القيامة (الفصح) ، وهو ذات الوقت الذي كانت تؤدى فيه طقوس الإخصاب قديما. وتعد المسرحية الهارلكونية - وهي شكل من الأشكال المسرحية الإنجليزية الأصل، وتتضمن عناصر من الكوميديا المرتجلة، ويعتمد هذا الشكل أساسا على شخصيتين يلعبان دور العاشقين هما هارلكوين - ومنه اشتق هذا الشكل المسرحي - وكولمبين - اللذان يهربان من الاضطهاد باستخدام السحر ووسائل التخفي، وهذا الشكل هو المعادل الدنيوي لمسرحية القيامة، وفيها نجد شخصية أساسية تمثل الضحية التي يتم من خلالها الخلاص، ويمكننا أن نلمح الأشكال الأولى لشخوص المسرحية الهارلكونية في الطقوس البدائية الخاصة بطرد الشتاء - حيث كان الهالكينيون عبارة عن شياطين بائسة يتم استبعادها بواسطة الربيع - بدليل وجود تشابه بين نمط الملابس في المسرحية والملابس التي كان يرتديها الهارلكينيون في الطقوس البدائية، وتطورت شخصية هارلكوين لتأخذ شكل شخصية أرلكينو في الكوميديا دبلارتي المرتجلة ولعل المصائب والآلام التي كان يبتلى بها أرلكينو تجعله قريب الشبه من شخصية المسيح في مسرحية القيامة، وهو الشئ الذي يؤكد للأصول المشتركة للمأساة والملهاة.. وهو ماأشار إليه يونج عندما أكد على الطبيعة المزدوجة لبعض الآلهة الوثنية القديمة مثل يانوس وهرمين ونجد نفس الازدواجية في احتفال المهرجين في العصور الوسطى الذي يجمع الهزل والجدية التي تميز أجواء العبادة والطقوس، ولم تستطع الكنيسة القضاء على هذه الاحتفالات والمهرجانات.. ففي المهرجانات يتحرر المحتلفون من مقاييس المكانة، والمرتبة، والسن، والوضع المالي، ويتصلون مع بعضهم البعض، ويشتركون في المكان المقام عليه الاحتفال.. وبالمثل فإن التمثيليات الهزلية والخروج على المقدسات - الشفوي والمكتوب والمسرحي - تتحد وتضع المقدس - جنبا إلى جنب مع غير المقدس،

والأسلوب الراقى إلى جانب المتدنى، واللغة اللاتينية إلى جانب لغة الشعب، والعلم الرفيع إلى جانب الابتذال.. فهذا الجمع بين الأضداد يشير إلى الرمزية التى تحمل وجهين فى عالم الطقوس.

وفى عصر النهضة فى أوروبا نجد عند (شكسبير) ملامح طقسية متعددة.. إذ نجد شيلوك وأولئك اليهود الذين يرجمون بالحجارة فى الكرنفال الرومانى، ونجد (الملك هال) يرأس موكب التتويج فى نهاية مسرحية هنرى الرابع الجزء الثانى، ونجد الدوق، يدخل دخول الظافرين على المسرح وتبدأ المحاكمة العامة فى مسرحية «دقة بدقة».. وكذلك عندما نجد (فولستاف) و(لوسيو) يعاودان الظهور لمقاطعة الاحتفالات الجادة بطريقة لم يكن مجرد التفكير فيها جائزًا فى أثناء الطقوس الفعلية.. مثل هذه المشاهد كثيرة فى كوميديات الأعياد عند [شكسبير] بما يشير إلى أن الازدواجية التى تكون فى طور الجنين فى الطقوس الدينية تصبح أساس المسرح حيث يصبح كل حفل تتويج أو زواج أو محاكمة بحكم تعريفه، تتويجا أو زواجا أو محاكمة وهمية.. [فشكسبير] هو وارث الثقافة الكرنفال والحفلات التنكرية فى العصور الوسطى، وقد جاء ببعض استكشاف طبيعة الأداة المسرحية فى الاتجاه المضاد تماما لذلك الذى اقترحه [أرسطو]. الذى يعتبرها [مرآة شفافة للحقيقة والتى يجب أن يحكمها لهذا السبب آداب السلوك فى الحياة الاجتماعية]. (فشيكسبير) يحتفى بالازدواجية الكامنة فى حضور الممثلين حسيا، وبالأدوار الاجتماعية التى يؤدونها عى نحو يجعل من المسرح نوعا من الاستعارة التى تقوض الغموض واللبس وفراغ أداء الأدوار فى الحياة الاجتماعية والسياسية. ويرى باخين فى كتاب «اتجاهات جديدة فى المسرح» فى دراسة (أنطونى جاش) الحفلات التنكرية والفن الشعرى فى تبادل الأدوار العكسية، ترجمة د. أمين الرباص – الفصل الخامس – مطبوعات مهرجان المسرح التجريبى). أن مشهد الحانة فى مسرحية «هنرى الرابع» حيث ابن الإنسان الذى يمثل الدنيا بأسرها يلعب دور الملك.. وهو يستخدم مقعدا بلا ظهر بدلا من العرش، ووسادة بدلا من التاج، وخنجرا من الرصاص بدلا من الصولجان يعتبر نموذجا توضيحيا كاملا لما يراه بخصوص التتويج والتجريد من التاج، والدفن والبعث، باعتبارهما العروض الأولية للأداء التنكرى

الساخر، ويرى أن مفهوم الكرنفال يحتفل بالتغيير ذاته، وبعملية الاستبدال والإحلال أكثر من احتفاله بالشخص أو الشيء المستبدل. فالأداء الكرنفالى يحاول دائما أن يحرر نفسه من كل ألوان السلطة.. بما فى ذلك سلطة الزمن، ومن ثم فإن مبادئ تكوينه الأساسية هى تلك المبادئ التى أرساها (أنطونان ارتو) بأنها فى جوهرها مبادئ مسرحية أكثر منها مبادئ أدبية.. فهو يبحث عن الاتحاد والتفاعل والتقويض المتبادل لكل عناصره وهى: (التقليد الهزلى، الحركة المعبرة، الصوت... إلخ)، ويرى (أرنو) أن مسرحيات الكرنفال تحقق هدف توليد تجربة مباشرة ومشبعة يتلاقى فيها الأضداد أو يتصادم بعضها مع بعض أو يقاطع بعضها بعضا فى علاقة معقدة تهدف إلى رواية سلسلة من الأحداث لها بداية ووسط ونهاية، ويرى (أرنو) أيضا أن عداء المتطهرين للاحتفالات الشعبية والمسرح قد مزق تراث المهرجانات فى إنجلترا فى القرن السابع عشر، بعد أن بلغ ذروة إنجازه مع (شكسبير).. لدرجة أن المسرح فى عصر (عودة الملكية) كان يفاخر بأنه ابتعد عن كل ما هو سوقى وغير عقلانى وبربرى همجى، ولم يشجع التفاعل بين الأضداد المتطرفة.. بل ووصل الأمر أن اقتطعوا دور المهرج فى مسرحية الملك لير.

وفى شرقنا العربى عرفنا أشكالا من المسرح الطقسى.. اعتبارا من القرن السابع الميلادى فى شكل [التعازى الشيعية] التى تعد الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحى فى تصور بعض الغربيين الذين يرون أن (التعازى الشيعية) هى التى أعطت الإسلام الشكل الدرامى الوحيد الذى يعرفه – أى الدراما الدينية – التى تروى أحداث بطولة الحسين بن على فى كربلاء وتشيد بمناقبه والتى كان يقوم بها [الروزى كان] (بالفارسية).. وهم هؤلاء الذين كانوا يسردون المديح.. ثم يضمنونه حوادث تفسيرية، والنتيجة كانت مزيجا من الرثاء والغناء والرواية والمواعظ. وسرعان ماظهر إلى جانب [الروزى كان] مساعد لقبوه بـ (باما ميركان) أى [المغنى على قاعدة المنبر].. ثم ظهر (النوح – كان) وهم مجموعة من البكائين يتجاوبون مع سرد (الروزى كان) – أى أننا أصبحنا أمام ازدواج يذكرنا بتحولات الجوقة اليونانية. ومنذ أول محرم وحتى ظهر عاشوراء – [أى خلال عشرة أيام] – كانت تقام المسيرات الدينية العنيفة التى تجعل مدينة كربلاء فى حالة توتر دائم. ويرى المستشرق (جوبينو) فى هذه الاحتفالات شيئا

يشبه الطقوس الوثنية التى كانت تقام [لأدونيس] ويرى [ب. ايردمان] فيها استمرارا للعبادة السامية لأدونيس - تموز. وإلى جانب المدائح والندب المعتادين كانت هذه المسيرات تحتوى على رقصات [سيدزن، زندرزن]، ورجال يضربون أنفسهم بالسياط، وأشخاص متنكرين، كإمام يمتطى صهوة جواده والدم ينزف منه بغزارة، وكذلك بالنسبة لباقى المشتركين، وأخيرا فى اليوم العاشر يمثل المشهد الملقب بالتعازى. وهذه الاحتفالات يمكن أن يقارنها الباحثون الغربيون بالأعياد والمسيرات والأسرار التى مازالت تقام حتى يومنا هذا فى مدينة [اوبيرا مزجو] فى بافاريا، أما مسرحيات التعازى قد كتبت بأشعار ذات إيقاع من بحر [الهزج]. ويتم تمثيلها فى الساحات العامة، وفى الهواء الطلق، أو فى [التكية]. حيث يوضع فى منتصفها صيوان خشبى دائرى ومربع يدعى [سيكو]، ويستعمل كخشبة مسرح، وهذا الصيوان مفتوح من كل جوانبه وليس فيه أى ديكور أما الممثلون فيغيرون ملابسهم فى (ألواح) جانبية تدعى [تاج - توما]، ويدوم العرض ساعات متوالية، ومنذ الصباح الباكر يتجمع الناس حول [السيكو]. أما أدوار الرجال فيؤديها الرجال، والجمال والجياد الحقيقية والتى كانت تمثل قافلة الحسين. ويفسر بعض الدارسين الغربيين أن الشيعة قد اكتشفت المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين.. فقد نسبت إليها جريمة مقتل عثمان، وكانت تعانى من الندم العميق لأنها مسئولة بشكل ما عن مصرع على (ثم الحسين). لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزات الضمير الشقى، ولأنها وضعت خارج المدينة السيئة، فإنها اكتشفت بذلك قوانين اللاانتماء القاسية بنفس الوقت الذى أحست فيه بالقوة المحررة فى الخروج عن القواعد، وإغراء اللعنات الكبرى أمام جدران المدينة.. حيث فقد التاريخ - من وجهة نظر الشيعة براءته الأصلية، وتلوث الميثاق الذى يربط بين الله وعباده بدم (على والحسين). والنقطة الثانية سياسية.. فقد نشأت التعازى فى فارس حيث لم ير الفرس فى حياة وموت الحسين قدرا مأسويا فحسب.. بل ضمنوا سيرة حياته الأليمة - مطامعهم السياسية والقومية المكتومة فالحسين ليس ابن على فحسب، بل هو زوج (شهربانو) آخر بنات الملك الساسانى (يزدجرد)، وهذا الاتصال يجعل من الحسين واحدا من الأمة الفارسية.. حيث تتخذ السياسة رداءا دينيا والدين رداءا سياسيا،

وهذه جميعا تفسيرات غربية، ويذكر المستشرق [سيميرنوف] أنه قد حضر عام ١٩١٦ - آخر عرض عام (للتعازى) فى إيران (فارس)، وتأكيد من زوال هذا النوع من العروض فى يومنا هذا.. عندما سنت الحكومة الإيرانية قانونا صريحا يمنعه.. فدفنت بذلك جثة ميتة، وعلينا أن نشير إلى أن (التعازى) مازالت تقام حتى اليوم فى العراق فى مدينة كربلاء بشكل لايختلف كثيرا عن الشكل الذى ذكرناه.

ومن الملامح الطقسية الأخرى فى المسرح العربى رقصات الدراويش الدائرية (المولوية) التى كان أول من أسس نظامهم الشاعر الفارسى الكبير [جلال الدين الرومى] [١٢٠٧-١٢٦٣م]، والذى وجد مريدوه الأكثر حماسة خلال فترة طويلة، فى بلدة (قونيا) خصوصا - بتركيا - وفى كتابه الرائع مثنوى جلال الدين الرومى، يصف الرومى الاندفاعات الديونسية لهذه الرقصة النشوانة، وقد نقل لنا أحد الرحالة الفرنسيين وهو [ف. بولجويى] فى مقال له بمجلة الموزاييك - باريس ١٨٧٥ - عدد ديسمبر عن هذه الرقصات وصفا صادقا نستنتج من خلاله الطابع الدينى الذى يميز هذه النشوة والسكر الثمل. ونجد كذلك فى العالم العربى المواكب الموسمية مثل أيام الجفاف التى تخرج فيها الفتيات الصغيرات [فى المغرب خصوصا] فى موكب جماعى، وقد رفعن ملعقة كبيرة من الخشب غُلفت عليها بصورة عشوائية - قطع من القماش الملون، ويطلقون على هذا فى تونس (الأم تانجو)، وفى الجزائر تسمى (أماتا لكنجا) حيث ترقص الفتيات أمام الدمية وهن يغنين، وهو طقس يعتمد على السحر، ويشبه هذا الطقس حرق الدمية فى احتفالات اللنبى فى بورسعيد بمصر.. كما أن هناك طقوس زراعية قديمة فى ليبيا مرتبطة بالخصوبة. وتتعدد أشكال الرقصات الطقوسية فى العالم العربى مثل: رقصة صيد الغزال، ورقصة (جوجو وجربا) عن طريق الإيماء، ورقصة ستامبالى سيدى سعيد، وأعياد نبتة البلوط، وسهرة الكذب فى تونس، وأعياد تولياس فى فاس بالمغرب، وأعياد المربوط أو الطقوس الموسمية، وهى أعياد يطلق عليها المتزمتون المسلمون البدع أو الضلالة.. كما يطلقون على زيارة الأضرحة والأولياء.. كما فى خرجة سيدى بوسعيد حيث يقف بعض المداحين ينشدون مثاقب الشيخ.. بينما يمثل آخرون بعض المشاهد الإيمائية الضاحكة، وكما فى زيارة ضريح الشيخ سنوسى مؤسس طائفة السنوسية، وسيدى مخلص، وسيدى عبد الرحمن التغالى، وسيدى

بومدين، وسيدى محمد بن عيسى ومايصحبها مايسمى باحتفالات الترغيب لمثل هذه الطائفة الدينية، وسيدى أحمد الرفاعى، وأحمد البدوى وإبراهيم الدسوقى وأبو الحسن الشاذلى، والإمام الحسين والسيدة زينب وعلى زين العابدين وفاطمة النبوية والسيدة نفيسة، وعبد الرحيم القنائى وأبو الحجاج الأقصرى وغيرهم من الأولياء والمباركين.. ومايتخلل احتفالاتهم من جروح اختيارية، ولعق الحديد المحمى، والسير على الزجاج المكسور، وعلى أشواك الصبار، واللعب بالأفاعى، وابتلاع العقارب، واللحم النيئ، وظهور شخصية (بوسعدية) فى تونس بقناعها وبحزامها الطويل الذى يكمله ذنب ثعلب، وبصناجاتها، وبقبعتها المخروطية المزينة ببقايا مرايا زجاجية، ومايصحب ذلك أيضا من إقامة الحضرة، وكيف يدور الدراويش فيها وصيحاتهم فى حالات الجذب والنشوة.. كما تبدو الملامح الطقسية فى الأعياد الدينية الرسمية فى صيام رمضان، والحج، وعاشوراء، والمولد النبوى.. كما تبدو فى الرؤى والمعجزات، والنبؤات، وعملية الإحياء التى تبدو فى رأس الحسين المقطوعة التى تظهر لترتل مقاطع من القرآن. وفى مثل هذه الطقوس أو الاحتفاليات يدخل المشاهدون فى العرض، وكأن الممثلين والمشاهدين قد خضعوا للعذاب نفسه. كما يأخذ السحر مكانا هاما فى هذه القصص التى صنعت لإرضاء الروح الشعبية والتى تنتصر الفضيلة فيها على الدوام، وما يصحب ذلك من إنشاد، وحوار، وجوقة، ورئيس الجوقة، والدائرة والرقص، والمكان، وديناميكية المكان.

وينتقل المسرح الغربى - الذى قلده الكتاب العرب - فى العصر الذى اندمج خلاله الطقس المقدس فى الطقس غير المقدس أى الدنيوى - أى من العصر الإغريقى والوسيط اللذين كانا يركزان على الطقوس والآلهة كعنصر لاغنى عنه فى المسرح، وأن الدراما صنو لكل مايبقى حبيسا داخل الوعى الإنسانى، لاسيما فى علاقة الإنسان بالعالم الخارجى والغموض الذى يلفه بأرديته.. إلى العصر الذى صارت فيه الاهتمامات الأولى هى التسلية الدنيوية والعمل والصناعة، وفورية التسلية.. فالمسرح أصبح خليطا أو ضفيرة من التسلية والطقس، أو هو نسق توأم يختلطان بما يوحى بأن المسرح الحديث حتى فى فترة مابعد الحداثة يتضمن خليطا فعالا من الممارسات العرقية للماضى السحيق، والمتعة الناتجة عنه - مترجمة إلى حاجات معاصرة وفلسفة

حياة، وأن المسرح وسيلة انتقال بين الممثلين والجمهور - ووسيلة الاتصال هذه صورة أساسية للطقس لأنه متأصل في كل رموزه التي تخاطب كل أولئك الذين يجيدون الإنصات. ولقد حذر الناقد انطوني جراهام (دراسة حالة الطقس في المسرح - منظور التداخل الثقافي، تأليف دوكا منكولر - ترجمة: أحمد عبد الفتاح - مجلة المسرح - مايو ١٩٩٤) في مقال له بعنوان (الطقس في المسرح والنقد المعاصرين) جريدة المسرح الآن - من تبني مصطلح (الطقس، كأداة نقدية لتحليل العروض المسرحية المعاصرة في أمريكا - لأنها معايير من الممكن أن تختلف تماما في حالة العروض المبنية على أساس طقسي في الثقافات الأخرى.. فالطقس - أساسا - يستدعي كل ماهو بدائي وخرافي وغير علمي ومرتبط بالشعوب البدائية، ويقدم العوالم اللاعقلانية والغرائبية، والبحث عما هو أسطوري، وتجاربه مغرقة في خصوصيتها تصل إلى تخوم الجنون، وماتضطلع به القوى أو الدوافع البدائية في حياة البشر، ولربما تستدعي النشوة أو التجلي الروحي. ويشير اورين كلاب في دراسته الطقس والدين - تفسير سوسيولوجي - بأن الطقس والدين كلمة تثير ذعر الإنسان العصري لأنها تذكره بمصطلحات أخرى ذات علاقة سالبة مثل عبادة الفودو التي تنتمي إلى طقوس المس، والمامبوجامبو والخرافة. ويلاحظ روناك جريماس في كتابه «البداية في الدراسات الطقسية» بأن الطقس مرتبط بنظام ممل أجوف وأن المسرح الطقسي أو الدراما الطقسية يعد كعلامة ملائمة لتمييز الشكل المغاير other ness لتقاليد الأداء غير الغربية. وقد شعر الناقد جراهام هوايت - المرجع السابق - بعدم الارتياح للجماعات التجريبية والطليعية من أمثال: المسرح الحي، ومسرح الخبز والدمية، وجماعة المسرح، والمختبر المسرحي البولندي، والتي تجد الملامح الطقسية جذابة لعروضهم، ويحدد ثلاثة معان مختلفة لاستخدام الطقس هي: باعتباره نظاما، وعرضا، واحتفالا يُؤدى نيابة عن الجماعة لتعبر عن أعمق قيمها، وينتقد جراهام هوايت الممارسين في المسرح الطليعي والتجريبي في أمريكا، ويتهمهم بالسعي إلى محاولة تقديم عروضهم في أكمل السياقات المؤثرة - بنفس أسلوب الممارسة الطقسية في افريقيا والمناطق ذات الثقافات المشابهة.. وهم في الحقيقة يفصلون مناطق الأداء تلك حيث يمارس المسرح باعتباره طقسا، وهذا مخالف تماما لما يحدث في المجتمعات الغربية حيث يمارس المسرح باعتباره فنا.. بمعنى أنه، رغم أن الفرق

الطليعية والتجريبية تتظاهر بممارسة المسرح وكأنه طقسى، فلابد من تذكير النقاد بخطورة أخذ هذه الحجج مأخذ الجد. وتعزز هيلارى اورسولا كوهين - المرجع السابق - برهان جراهام هوايت فى مقال المسرح الطقسى - بحث فى أشكال العرض فى المسرح الأمريكى، حيث إن هذه الفرق تسعى إلى خلق الطقس فى المسرح بمعناه الاحتفالى أو الشعائرى كما فى فرق مختبر مسرح أيوا، ومسرح الخبز والدمية، فدفعها الاهتمام بالمعنى الاحتفالى أو الشعائرى - دون فحص وتمعن للاشارات الأخرى للطقس مثل: العادة أو الممارسة - كما تطبق فى المسرح - إلى التقهقر إلى مسار ضيق اعتقدت أنه يؤسر الشفرة التى يجب أن تلتحم بصرامة بممارس المسرح، والتى تقدم لهم من خلال الانثروبولوجيا، وتعلق قائلة: إن الانثروبولوجيا قد بينت لنا أن الطقس - بمعنى إقامة الشعائر، له شكل محدد قابل للتعريف، ومن خلال الشكل تجاهل المثقفون الجوهر الذى يجعل العرض طقسيا، وتربط كوهين - مثل هوايت - الطقس بالحالة البدائية حيث تتساءل عن إمكانية تعرية الممثل من طبقات الحضارة التى تعلوه حتى يكتشف جذوره البدائية، وترى استحالة توفيق تقاليد المسرح الغربى الموروثة للمجتمع الحديث - فى مقابل محاولات فرق المسرح الطليعى - لكى تنقل المجتمع إلى الماضى البدائى الذى تمزقت أواصره من خلال كل العلاقات التقليدية، ويقرر كاتب الدراسة الذى يرى دوكاكاوا منكولر - المرجع السابق - أن ممارسى ومثقفى المسرح لم يستطيعوا أن يدرسوا ظاهرة الطقس فى المسرح دن أن يفقدوا الروح الإبداعية فى المسرح - لأنهم يعتمدون على إطار ضيق مفروض عليهم من الانثروبولوجيا. ويقرر أيضا أن الطقس فى الواقع - بالنسبة لنشأة المسرح لايفى بالغرض فى نظرية نشأة المسرح فى بعض المجتمعات الافريقية - فالمسرح بالقياس إلى الطقس يشير أيضا إلى أن بعض العروض الافريقية بما تنبثق من استلهامات إبداعية بشكل محض، ثم يتم تناولها بشكل طقسى، ويتم تحويلها إلى طقس بعد ذلك فى اهتمامات الجماعة الأوسع، ونشير هنا إلى مسرحيات الكاتب النيجيرى وول سوينكا الذى وظف الطقوس الافريقية بشكل يحتاج إلى وقفة طويلة، وفى المسرح الغربى نشير إلى مسرحيتى بيترشافر، اصطياد الشمس، ايكواس - أو الحصان.

وفى مسرحنا العربى - الذى سار على نسق المسرح الغربى منذ بداياته عام ١٨٤١ - وظف كتاب المسرح العربى الأساطير الفرعونية، والبابلية والفينيقية، والإغريقية والشعبية، والقصص القرآنى فى أعمالهم المسرحية وما يصاحب تلك الأساطير من ملامح طقسية.. فمن قصص القرآن الكريم استلهم (توفيق الحكيم) مسرحية «أهل الكهف» عام ١٩٣٣ وماتجسده من بعث بعد مئات السنين، واستلهم مسرحية «سليمان الحكيم» ١٩٤٣ بالإضافة إلى مصدرى التوراة وألف ليلة وليلة. ومن نفس المصدر استلهم (محمد فريد أبو حديد) مسرحيته عبد الشيطان ١٩٤٥، واستلهم (محمود تيمور) مسرحية «أشطر من إبليس»، و(فتحى رضوان) مسرحية «دموع إبليس» ١٩٥٥ و[على أحمد باكثير]، ومسرحية (هاروت وماروت)، ومن الأساطير الفرعونية استوحى توفيق الحكيم مسرحية «إيزيس» ١٩٥٥، وعلى أحمد باكثير مسرحية «أوزيريس» ١٩٥٩، و(بكر الشرقاوى) مسرحية «أصل الحكاية» ١٩٦٧ - التى تصور اسطورة التكوين من بين مجموع ماتم الوصول إليه عن المعتقدات المصرية دون الالتزام بلاهوت معين.. حيث استمد (بكر الشرقاوى) شخوص مسرحيته من الآلهة المصرية القديمة التى بلغ عددها اثنى عشر إلها - ومن الأساطير اليونانية استمد توفيق الحكيم مسرحيته بيجماليون ١٩٤٢، ومسرحية الملك أوديب ١٩٤٩، وعلى أحمد باكثير مسرحية مأساة أوديب ١٩٤٩ وعلى سالم كوميديا أوديب ١٩٧٠ - والتى يقال أنها اسطورة فارسية فى الأصل.. كذلك استمد على أحمد باكثير مسرحيته فاوست الجديد من الأساطير الغربية.. وقد استطاع الحكيم إدخال التراجيديا بمعناها الاغريقى القديم وصراع الإنسان مع الزمن فى موضوع عربى إسلامى فى مسرحية أهل الكهف، وفى مسرحية إيزيس سار وراء كتاب بلوتارك الذى نقل الأسطورة. وتأثر الحكيم وباكثير بالمدرسة الفرويدية فى مسرحيتى الملك أوديب، ومأساة أوديب والتى ترى أن تطور الأساطير يصور علاقة الفرد الاجتماعية داخل العائلة، وعلاقة العائلة داخل القبيلة، وأن عقدة أوديب لا تظهر إلا من خلال الجو الأسرى أما مسرحيات الاحتفاء بالشيطان وهى أشطر من إبليس، وعبد الشيطان، ودموع إبليس، وفاوست الجديد فلم تخرج فى رؤيتها للشيطان عن الرؤية الإسلامية.. حيث يتضح من صورة

العلاقة بين الإنسان والشيطان عن قصة الإنسان الذى باع نفسه للشيطان، وإنها ليست غريبة على المجتمع العربى.. لذا نجد أن صورة فاوست عند أبى حديد، وباكثير مختلفة عن صورته عند جوته أو مارلو.. كما تبدو المصادر الشعبية واضحة فى مسرحيتى "الحكيم سليمان الحكيم" و"فتحى رضوان" "دموع إبليس". وكل هذه المسرحيات سارت على نسق المسرحية الغربية الكلاسيكية فى بنائها ورسم شخصياتها وحبكتها.. دون أية محاولة للتجريب أو التأصيل أو البحث عن الجذور.. بل وتناولت أيضا موضوعات الدراما الكلاسيكية مثل العدالة والحب والموت.

لكننا نشير هنا إلى أن مقامات وأحوال التصوف لاتدخل فى الطقوس بالمعنى التقليدى.. فالتصوف هو علم وطريق الحقيقة – لكن الأحوال والتطوحات والشطحات التى تصيب المتصوفة تبدو كالطقوس فى شكلها.. لأنها تتعلق بالمطلق وترتبط بعالم ماوراء الطبيعة.. ومثال على ذلك أقوال عبدالله فى ختام النص المسرحى: أنا هو.. وهو أنا.. غطانى بنوره.. فحجب عنى الخلائق كلها.. ثم سألنى ماذا تريد؟ قلت: أريد أن لا أريد.. قال قد أعطيناك.. أنا هو.. وهو أنا.. سبحانى.. سبحانى.. سبحانى.. ما أعظم شانى! الله. الله.. الله.

ولعل [رأفت الدويرى] هو أبرز كاتب مسرحى عربى يكرس نفسه لهذا المنحى الطقسى فى أعماله.. ففى مسرحية «بدائع الفهلوان فى وقائع الأزمان» – سلسلة كتاب (المواهب) – ١٩٨٦] التى يستوحى فكرتها من (مقامات الحريرى والهمذانى)، ويقسمها إلى الزمان الأول – الحلم بالسلطنة والأسطورة، وهى فى أربعة فصول أو مقامات هى: المقامة السلطانية، المقامة المجاعية، المقامة الحبظام بظاظية، المقامة الإسطورية، ويستوحى المؤلف كذلك – فى صياغة عمله هذا – المصادر الفرعونية والإسلامية والفولكلورية. ويبرز الجانب الملحمى الطقسى فى المقامة الرابعة.. المقامة الاسطورية حيث تدور الأحداث فى قلعة قايتباى القديمة فى الاسكندرية والتى يتصور شخوصها أنها قلعة الجن، ويمارس فيها الأبطال الشعبيون عدة أشكال من السحر والطقوس.. فالفهلوان عندما يختفى فى البحر يتحول إلى موجة هائجة بالزبد الأبيض

– فتتصور الشخصيات أنه جان ابن جان، وتعتقد أم الفهلوان أن أم الصبيان ملكة جن البحر قد استردت الفهلوان لأنه ابنها.. وذلك لأنها دفنت (خلاصه) عندما ولدته عند قدمى البحر، وترى الأم أيضا – أن فتاها هذا مبدول – أى أن أم الصبيان قد أبدلت وليدها الفهلوان فى ليلة سبوعه بوليد من الجان. ويجسد المؤلف فى هذه المقامة طقس الحبل أى الحمل من جديد.. لتلد فتاها من جديد حيث تنتفخ بطنها كالحامل، وذلك بسبب أنها تكون قد عاشرت الشيطان، وتتجسد فى النص ممارسات الحمل، والجنين الذى يرفس أمه وهو فى داخل بطنها.. ثم يأتيها الطلق، وتلقى التعاويذ لينزل الوليد من بطن أمه إلى الأرض كى يطش القرن وينزل الخلاص، ويتنبه البطل الشعبى شلعلع أن الأم العجوز تختلق تلك الاساطير، ويلى ذلك طقس (أخذ الفلاح) للعروس العذراء والأغنية التى تصاحب ذلك.. حين يفض عريسها بكارتها، ويوظف المؤلف هذا الشكل الطقسى ليقدم اسقاطا سياسيا على فترة حكم السادات الذى يشبهه بأنه الشاطر المحتال.. ويعود لطقوس أم الفهلوان، التى تلقى البخور فى النار، وتبدأ فى التمتمات، بينما تحمل بين يديها عروسة مولد تحركها حركات خاصة فوق البخور المطلوقة.. ثم تأكل رأس العروسة التى تجسد شخصية ابنها لتحبل به من جديد بعد أن تبين أنه لم يكن البطل المنشود – وذلك بعد أن تخلص من قرينته أو (أخته) الجنية، وألقى بها فى أعماق البحر، وتتمتم الأم بتعاويذ ذات أصول فرعونية وهى تواصل شعيرتها فى حرق أوصال العروسة فى النار مثل قولها – عظامك لاتفنى – لحمك لايعتريه مرض – قلبك بلا توقف – ولا زوال ولا فناء – وهو طقس يشبه أسطورة الآلهة ديمتر التى ستلد ديونسوس فى الأساطير اليونانية – وفى نفس الوقت يردد صوت شيخ فى الطريق العام – ناطقا بلسان الناس كالنبؤة.. استوحاها المؤلف من مصدر إسلامى – صائحا.. أزفت الأزفة ليس لها من دون الله كاشفة. والمؤلف يوظف كل هذه الأشكال الطقسية كى تحمل دلالة إيحائية ذات بعد سياسى.. يعكس مشكلة الحكم والسلطة فى مصر الحديثة.. بحثا عن مخلص أو بطل شعبى حقيقى يخلص الشعب من استعباد الجوع والمظالم. ويرى د. عبد العزيز حمودة فى مقدمة مسرحية الدويرى، الواغش –٢–، ذات الالتزام الطقسى بين المسرح والطقوس.. متجسدا فى مثلث الأب القتيل والعم أو

الصديق الخائن والابن المنتقم والزوجة أو الأم الخائنة، وصراع المبادئ من أجل الغلابة، وهي حرب ذات معنى لملايين الكادحين في محاولتهم التخلص من الأسياد وذنبهم (جساس). ويوصل المؤلف التفسير السياسي الجديد للمادة التاريخية والشعبية التي يوظفها عن طريق الدراما الطقسية التي اختارها لنفسه طريقا صعبا ومتميزا، وعن طريق استخدامه لخصائص الطقوس الشعبية والدينية - كل على حدة - أحيانا، وممتزجا أحيانا أخرى. ويرى الناقد أن مشهد اغتيال سالم يشبه مشهد اغتيال أجاممنون العنيف، وأن هذا المشهد رغم أنه يعتبر نموذجا للدراما الطقسية في أكمل صورها - في قدرتها على الإيحاء من ناحية، وقدرتها على المباشرة من ناحية أخرى، وفي وصولها إلى العصب مباشرة.. إلا أنه نموذج لبعض المشاهد التي يصعب تقديمها إلا بعد عملية تخفيف أساسية، وأن هناك مسرحية داخل المسرحية، ويشير إلى عنصر التلاعب الذكي بعنصر الزمان الذي يبدو أنه غير موجود.. ويرى أخيرا أن رأفت الدويري فتح لنا بابا في دراما الطقوس لايجب أن نغلقه ص٨٧ - أعمال كاملة - مجموعة مسرحيات - كفر التنهدات - هيئة الكتاب ١٩٩٧.. ففي هذا النص صاغ المؤلف تنويعات أو مزج مابين مسرحيات أجاممنون، اليكترا، أنتيجونا، والزيرسالم، كما استوحى لعبة التشخيص في مسرحية هاملت - في المشهد الذي يدور بين الأطفال ودهشان، وكذا استوحى مشهد حفار القبور من هاملت - وأيضا - من قصة سيدنا موسى، ونلاحظ التوفيق في صياغة المشهد الطقسي حين تحصي (مرة) الإبرة الغرز الحمراء في الدمية القماش السوداء الكبيتو المبقعة بغرز خيط حمراء مثل طقس الرقوة.. كذلك يذكرنا جلد الثور الذي ألبسوه لسالم بمشهد اغتيال أجاممنون، وكذا يبدو هروب هجرس وهو طفل مشابها لتهريب أوديب وهو طفل. ونلمح رمزين جنسيين في رقصة فض البكارة مع استخدام الحسام والدمية: حيث يطعن الفارس بحسامه الشجرة العجوز، ونلمح أصداء القصة السيد المسيح عندما يقول دهشان: باعني بثلاثين بريزة فضة، وللتعازي الشيعية بكربلاء في ذكرى مقتل الحسين، وفي عيد القربان أو عيد النحر، وفي تحول مشهد المقابر إلى حضرة زار، وفي ذكر شفيقة، وياسين وبهية، وحسن ونعيمة، بالموال الشعبي القصصي، كما تذكرنا شعيرة ذبح الثور

وتمزيق أوصاله فى مسرحية رأفت الدويرى خيول النار، المكتوبة بالعامية المصرية، والتى نشرها بالفصحى فى سلسلة المسرح العربى، رقم ٧٠ عام ١٩٩٣ - بإعادة تجسيد أسطورة إيزيس وأوزيريس اللذين يتحول اسماهما إلى أم الخير وأبو الخير أما ست فهو شر الطريق.. وذلك من خلال شخصية شعبية هى أبو الرداد الذى يعيد تجسيد الأسطورة مع البنات وسمرة والأسمر، وتقلده فرقة محبظاتية بقيادة جهجهان وطاجن، وتدور الأحداث فى عصر المماليك وسلطانهم وبصاصينه. وفى النص مشاهد طقسية متكاملة مثل: تتويج أبى الرداد بتاج يثبت من قمته قربان لثور أبيس وبينهما قرص شمس، ويحكى كيف أن سحرة الخنزير الأعور قد طلسموه وكان قمره فى تمامه، والحيات العور بسحرهم الأسود، والرياح الأربع التى تتحول إلى خيول طائرة ترقص - مستخدما تكتيك التمثيل داخل التمثيل.. مجسدا صراع السلطان المملوكى وعساكره وبصاصيه ضد روح المقاومة لدى الشعب والخضرة والنماء التى تمثلهما أسطورة إيزيس وأوزوريس. وفى مسرحية ولادة متعسرة يشير الناقد د. حسن عطية إلى وجود الأسطورة، أسطورة إيزيس وأوزوريس بأصولها الفرعونية وظلالها المسيحية والإسلامية والمتجسدة فى بحث الزوجة سونيا عن الأشلاء الأربعة عشر لجسد أوزوريس الممزق، وفى الاستخدام الذكى لطقوس الوجود الإنسانى من سبوع وطهور وجناز ص٢٦٤ - أعمال كاملة - م٥ - بدائع الفهلوان فى واقع الأزمان، ويبرز النص أيضا طقس زيارة الأضرحة من أجل الحمل، ومن خلال قصة تعبيرية حول مراحل وجود الإنسان.. فى ست لوحات.. مستخدما أسلوب مسرح العبث.. داعيا إلى الخلاص مع الجماعة وليس بالخلاص الفردى. وفى مسرحيته الثلاث ورقات - كابوس مسرحى - يأخذ المؤلف رأفت الدويرى طريق التراث والمتوارث فى حياتنا ليجمع بين احتفالية الطقوس وحرفية فن المسرح، ويقيم علاقات جديدة بين جزئيات العمل الفنى، وكانت تلك فى الواقع نقطة قوته ونقطة ضعفه أحيانا - فهو يريد أن يقول كل شىء فى النص المسرحى الواحد، كما يقول الناقد د. حسن عطية فى مقدمته لهذه المسرحية بعنوان مأساة الإبداع فى الغرف المغلقة - ديسمبر ١٩٨٠ - فالمؤلف يجعل العلاقة بين ماهو حديث وماهو موروث، وبين ماهو درامى وماهو طقسى أكثر وضوحا وأكثر قوة

ويتضح ذلك فى مسرحية الواغش التى قدمت بعنوان ليه وليه، ويقرر الناقد أن رأفت الدويرى يضرب بجذوره فى المروث والطقس، وأنه جنح فى التلات ورقات إلى مادة أكثر تحديدا أو أكثر معاصرة، وأنه هنا كشف الفارق بين المسرح السياسى ومسرح الإسقاط السياسى.. فهو يقدم رؤية رمزية فيها من السياسة والعبثية والتعبيرية والسريالية الكثير، وأنه يضرب فى تربة الطقوس المتوارثة عن الميلاد، ويجنح إلى المتوارث عن الطقوس فى مسرحية معاصرة الاهتمامات بشكل واضح، وتتحدث بصورة شبه مباشرة عن علاقة الابتزاز وامتصاص الدم بين دولة عظمى ودولة فقيرة. ويشير إلى أن الطقسية تتنافى - أحيانا - مع معاصرة القيمة السياسية وحداثتها، بل إنها أيضا تمثل عبئا على الرموز الأساسية فى المسرحية فتتحول من رموز ثرية الدلالات إلى بعض الطلاسم المحيرة.. وأتصور أن النص يغلب عليه الشكل العبثى بسماته.. مختلطا بسرد لبعض الطقوس وليس بتجسيدها. وفى مسرحية قطة بسبع أرواح، تجسيد طقس حلب النجوم على لسان سمارة ص٣٠٨، والرقوة ق٣١٦ أعمال كاملة - كفر التنهدات - هيئة الكتاب ١٩٩٧، كما نجد طقس رعرع أيوب وإعادة لأصداء (إيزيس وأوزوريس)، ودعوة للتخلص من الوخم أى الكسل والوهن، وهناك ازدواج بين المستوى الواقعى والمستوى الطقسى مثل: طقس جلب المحبة فى اللوحة السادسة، والمشهد التكفيرى التطهيرى، وطقس حرق الدمية كما فى احتفالات اللنبى، وزفة (عنانى الحنش) رمز الشر، والعروسة دمية مربوطة بحبل ليف. ونلمح أيضا الملمح الطقسى فى مسرحية الدويرى متعلق من عرقوبه التى تبدو كرمز ميثولوجى يعبر عن حقيقة الوضع الإنسانى من خلال الأحلام والكوابيس التى تتوالد ذاتيا، ويجسد فى الرؤية الثامنة - حيث قسم النص إلى اثنتى عشرة رؤية، ومدخل واقعى، وسندباد فضائى - رؤية مسرحية - ص١١٥ - مختارات فصول - هيئة الكتاب ١٩٩٧ - آلهة النار، وشعائر إشعال الشمعتين فوق رأس الراقص الوثنى، ولسع الراقص الوثنى بالشموع المشتعلة فى مواضع مختلفة، وصعود جبل النار.

وسنضرب مثالا بثلاثة عروض مسرحية مصرية تتوفر فيها الملامح الطقسية وهى: «عروسة الزار»، و«الدريكة»، و«بحر التواه».

إذ ينقسم عرض عروسة الزار الذى أعده المخرج عادل العليمى وتم عرضه فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الأول - إلى عدة مشاهد تتضمن دقات الزار المختلفة.. وتبدأ العروسة أو الفتاة تشكو لأمها الكودية مابها من صداع وآلام نفسية وتمزقات لأنها تزوجت رغما عنها، وتركت حبيبها الذى يتعذب هو أيضا - بينما يعانى زوجها من العنة لأن الأسياد ربطوه أى أفقدوه ذكورته.. فتطلب منها الكودية ألا تذهب إلى الطبيب النفسى - لأنها ستقيم لها زارا يشفيها، وتبدأ الكودية فى مساومة أسياد الزار الرئيسيين وهم ياورابيه، وأخته راكوتشا، وجادو، والقسيس، والعربى أو سليمة العربية، وسيد أبوالعلا أى السيد البدوى، وماما الكبيرة أو الست الكبيرة (السيدة زينب) فيعدونها جميعا بشفائها إذا لبت لهم طلباتهم - حيث يطلب ياورابيه حماما، ويطلب جادو أرنبا أسود، بينما تتمسك راكوشا بعروستها الصغيرة، ويطلب القسيس ديكا روميا وبيرة وخمور. وتبدأ دقات الزار بفتح الباب وبالدقة الصعيدى أو المصرى، ثم الدقة السودانى بالشخاليل والأظلاف التى يحزم الراقص بها نفسه ويرقص، والأظلاف عبارة عن حوافر المعيز والجديان وغيرها من الحيوانات، ثم تأتى الدقة العربى ورقصة سليمة، ودقة الخالى الذى يلوم على المبتلى، ودقة الست الكبيرة، ودقة الصوفية وفى تصورى أن إقامة الطقس دون إضافة حقيقية قد جرد هذا العرض من خلق الحالة المسرحية المطلوب توافرها فى أى عرض مسرحى لا يستغنى عن النص والممثل والمتفرج - إذ ظل الطقس مقاما فى عزلة عن المتفرج ولم تتم المشاركة الضرورية من الجمهور.. وظل المتفرجون عنصرا سلبيا - رغم محاولة المخرج إدخال المتفرج فى حالة التمسرح قبل الدخول إلى صالة العرض بوقوف درويشة شابة تحمل مبخرة، وتتعالى منها عبارات التوحيد والصلاة على النبى، وواصلت أداء هذا الدور أثناء إقامة الطقس مما صنع نشازا فى العرض.. بالإضافة إلى أن مقاعد المتفرجين التى تحيط بالطقس من جهات ثلاث صنعت حاجزا بين المتفرج والطقس. ففى الطقس لايوجد متفرجون بل يوجد مشاركون عن اقتناع وعقيدة، ومن ناحية أخرى افتقد العرض البنية الدرامية التى تقوم على جدلية المبدع والمتلقى.. وبذا أصبح الديكور والاكسسوار المكون من مبخرة وشموع وشيلان، وكذا الإضاءة مجرد زخرفة شكلية.

وفى نفس المهرجان التجريبى الأول قدم (انتصار عبدالفتاح) عرض الدربكة، الذى يبدأ بولادة جماعية هى نوع من الولادة الكونية، ويتبقى إنسان وحيد. ويركز العرض على عنصر الصوت – الصوت الذى يشكل الحركة التى تتلاءم معه وغير خارجة عنه وهى أصوات الإنسان أو الحيوان أو الأدوات والآلات.. وحول العرض تجسيد الصراع بين صوت الإنسان الخارجى الذى يوظفه لخدمة حياته اليومية مع الصوت الداخلى كأصوات الفرح والثورة والحزن – بينما يتجسد الصوت الخارجى فى أدوات الحياة اليومية مثل: [الهون، وقوس المنجد، وعجلة النجار، وسندان الحداد، والطشت وغيرها] محاولاً أن يجعل منها اوركسترا تخلق جملا من إيقاعات أدوات الحرفيين، وأن يوظفها فى عدة أشكال.. (فالطشت) مثلا يمكن أن يكون مرآة وبيتا وفراشا (لتهنين) الطفل، وفراشا للتزوج بين العرافة وصاحب الدربكة، وهو – أيضا – مقر للحظة الموت.. ويقوم العرض على توظيف المظاهر الشعبية شبه الطقسية مثل: [زفة المطاهر، والسبوع، والموت]، والتحولات السحرية مثل تحول العرافة إلى شجرة أم الشعور التى ينجذب إليها ضارب الدربكة ونداءاتها البدائية.. بعد أن كادت تقضى عليه إيقاعات الحضارة الغربية فيولد ميلادا جديدا هو ميلاد الانتماء، وتتحول العصاتان اللتان تمسك بهما العرافتان إلى رحم وإلى قلب.. ثم يدخل صاحب الدربكة داخل الرحم وتتوالى التحولات فالطشت يبدو كالبيت، والعرافات الثلاث إلى زوجة وأم وعروس، وفتيات يرقصن ابتهاجا بعودة البطل من رحلة القهر إلى (الغربان) – أى الحضارة الغربية التى يجسدها فريق الموسيقى الغربية الذى يعزف نغمات تؤديها (قرم) الجزار وآلة السوينج. وأتصور أن التفاصيل المتناثرة فى أجزاء العرض ظلت مبعثرة لاتصل إلى خطاب مترابط بسبب التجريد والتنظير غير المدروس كى يصل إلى رؤية درامية واعية وعميقة.

والعرض الثالث بحر النواه تأليف جلال عابدين، وإخراج حمدى طلبة ويقوم العرض على دراسة جادة لمؤلفة – لمنطقة (البهنسا الغرا) وهى قرية قريبة من مدينة بنى مزار – محافظة المنيا – هذه المنطقة التى اختلطت فيها كل الثقافات والحضارات التى أنجبتها مصر فى العصر الفرعونى واليونانى والرومانى والقبطى والإسلامى..

حيث يتوقف العرض عند الاحتفالية التى تشكلت بالشكل الإسلامى لمقامات أولياء هذه المنطقة المباركة التى دارت فيها معركة حربية بين المسلمين والرومان أثناء فتح مصر فيستعرض مقامات السبع بنات اللاتى استشهدن فى معركة فتوح البهنسا، والتى تزورها النسوة طلبا للإنجاب، ويمارسن الدحرجة ومخاطاة البئر، ويمارس الرجال الدحرجة طلبا للشفاء من الأمراض. ومقام الدكرورى الذى مات كمدا لأنه لم يشارك فى فتح البهنسا.. فواعده الناس على الزيارة، وألزموه بالوكبة - أى يطل عليهم راكبا مهرة وشاهرا سيفه على جوانب قبة مقامة، ومقام أبوسمرة الولى المتخصص فى علاج الأمراض النفسية والعقلية، ومقام يحيى البصرى الذى نصب عمود القطيعة وعلق عليه طبل البال وطبل الحرب.. وحالما يدق طبل البال يبعث الشهداء كل يوم جمعة.. ومقام فتح الباب - اللى راح فى الرجلين - وداسته حوافر الخيل عندما اكتشف السرداب السرى إلى مدينة البهنسا القديمة - فهو الذى فتح باب البهنسا. ومقام الجمام الذى تقام حول مقامه حلقة ذكر أسبوعية. وتقويم فكرة هذا العرض على تلك الخلفية التى يختلط فيها الدين بالعادات والتقاليد وبالأسطورة والتاريخ.. حول وليد سوف يجيب التايهة ويخلص الأم والبلد من أسرها ومحنتها.. فيقام له السبوع للتبشير به فارسا فى الأيام المقبلة، وكذا الوضوء الذى يقوم به الجميع للتطهر والاستشهاد.. وكم كنا نود أن تواصل هذه المجموعة التى قدمت هذا العرض أن تعمق تلك الأشكال الشعبية، وأن تتوقف عند كل شكل لتستخرج دلالاته.. فقد مر العرض عابرا على زحام الخلفية الثقافية للبهنسا.. مركزا على حدوتة (الولد) الشجاع الفارس الذى سيذهب إلى بحر التواه.. فيتخلى عنه الناس.

المراجـــع

- «المسرح وقرينه» - ترجمة د. سامية أسعد - دار النهضة العربية ١٩٧٣.

- «المسرح والطقوس» - جون جاسنر - ترجمة فاروق عبد القادر - مجلة الفنون ص(٢٤) - ١٩٧١.

- «الزار - أو المس ومظاهره المسرحية عند الأثيوبيين فى جوندار»، تأليف ميشيل ليرى - عرض وتقديم محمد مهدى قناوى - مجلة المسرح ديسمبر ١٩٩٤.

- «مسرح المخرجين» - تأليف ديفيد بروبى، ديفيد ويليامز، ترجمة أمير سلامة - هيئة قصور الثقافة ١٩٩٦.

- «نيتشه» وأصل المأساة اليونانية - دراسة - ترجمة عبد الغنى داود - سبتمبر ١٩٩٠.

- «اتجاهات جديدة فى المسرح» - دراسة انطونى جاش بعنوان الحفلات التنكرية والفن الشعرى فى تبادل الأدوار العكسية ترجمة د. أمين الرباط - الفصل الخامس - مطبوعات مهرجان المسرح التجريبى الخامس.

- «الإسلام والمسرح» - تأليف: محمد عزيزة - ترجمة رفيق الصبان - المكتبة الثقافية - هيئة الكتاب.

- «*حالة الطقس فى المسرح*» - منظور *التداخل الثقافى* - دراسة - تأليف: لوكا منكولر - مجلة المسرح - مايو ١٩٩٤.

- مسرحية «عبد الشيطان» - ١٩٤٥ تأليف: محمد فريد أبو حديد.

- «أشطر من إبليس» ١٩٥٥ - تأليف: محمود تيمور.

- «مسرحية دموع إبليس» ١٩٥٥ - تأليف: فتحى رضوان.

- «مسرحية هاروت وماروت» ١٩٥٩ - تأليف: على أحمد باكثير.

- «مسرحية إيزيس» ١٩٥٥ - تأليف: توفيق الحكيم

- «مسرحية أزوريس» ١٩٥٩ - تأليف: على أحمد باكثير.

- مسرحية «أصل الحكاية» ١٩٦٧ - تأليف: بكر الشرقاوى.

- مسرحية «فاوست الجديد» - تأليف: على أحمد باكثير.

- مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» ١٩٩٤ - تأليف: سعدالله ونوس.

- «الأعمال الكاملة لرأفت الديورى» ١٩٩٧ - هيئة الكتاب.

- مقدمة مسرحية «التلات ورقات» - لرأفت الدويرى - بقلم د. حسن عطية بعنوان مأساة الإبداع فى الغرف المغلقة ١٩٨٠.

- عرض «بحر التواه» - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الأول.

- عرض «الدربكة» - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الأول.

- عرض «عروسة الزار» - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الأول.

- «الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر - ١٩٣٣-١٩٧٠» - تأليف: أحمد شمس الدين الحجاجى - دار المعارف ١٩٨٤.

العادات والتقاليد.. مصدر لتأصيل وتجذير المسرح العربى

عندما يقول الباحث د. صلاح الراوى : إن حياة إنسان الجماعة الشعبية تنتظمها عادات (وتقاليد) هذه الجماعة وأن هذه العادات (والتقاليد) غالبا ما تتخذ من فنون هذه الجماعة مجلى أو وسائط للتجلى ولا مندوحة للجماعة الشعبية عن هذا السبيل مادامت العادات نسقا من أنساق النظام الذى يقوم عليه وجودها بما هى جماعة إنسانية فى واقع محدد بحتمياته الفيزيقية (الطبيعية) والميتافيزيقية (وراء الطبيعة) والطبقية الاجتماعية وبما هى جماعة تجادل هذا الواقع وتسعى إلى امتلاكه وإخضاعه لصالحها بكل الوسائل ومن بينها - بالضرورة - الفن الموازى الرمزى للواقع. فإننا نشير إلى تعدد المنابع الشعبية والتراثية فى عاداتنا وتقاليدنا التى يمكن للمسرح العربى أن يتعامل معها وينهل منها ويصنع منها منتجه الإبداعى. ولنبدأ بالظواهر المسرحية التى تعتمد على مايمكن أن نسميه بالفعل المسرحى وخلق الحالة المسرحية. وكل مايمكن أن يكون فى الكلام حجة لألعاب درامية وهذه الظواهر - عادة - ليست أكثر من مادة خام أولية تصلح لصناعة العمل المسرحى. أو هى مجرد ملامح مسرحية يمكن أن تتشكل لتصبح عملا دراميا. وهذه الأشكال من التمسرح العفوى اللامباشر لاحصر لها ومنتشرة فى أنحاء العالم العربى وتتمثل فى أغانى المناسبات كالميلاد والطهور والسبوع والزواج والحج وأغانى العمل والوفاء والمراثى الشعبية (العديد). والتعابير والمأثورات الشعبية بما تتضمنه من معتقدات شعبية وألغاز وفوازير وألعاب أطفال. وجلسات الحكى والسرد ورواية السير الشعبية. ونشير - أيضا - إلى أن كاتبا مسرحيا كبيرا مثل الايرلندى جون ملينجتون سينج ١٨٧١- ١٩٠٩ قدم فى أعماله

نوعا من النثر يتسم بإيقاع موسيقى كالذى نراه فى الشعر وفى نفس الوقت يحتفظ بالروابط التى تربطه بحديث الناس العادى وركز اهتمامه وانتباهه إلى السخريات الشعبية وإلى تلك النبرات العالية التى كان على استعداد لالتقاطها - بالإضافة إلى حاسة درامية تستوعب مواقف العنف والسوقية واللغة البذيئة الخشنة. وتتضمن مشاهد مسرحياته (الست) كنوزا لغوية من المواويل والحكايات والإحساس بدور الطبيعة وعلاقات البشر بها وعاداتهم وتقاليدهم والوحشية والحب والموت كما فى الأساطير الكلتية. والخيال الشعبى لدى هؤلاء الناس. كذلك كان وليام شكسبير ١٥٦٤-١٦١٦ عندما اعتمد على وجود صلات شبيهة فى موضوعها بالموضوعات الشائعة فى عصره والخاصة بالملاهى المفجعة والمسرحيات التاريخية والملهاة المفجعة الشعبية وعندما اعتمد - أيضا فى بناء مسرحياته وأفكاره العامة على ملامح المسرحية الدينية والأخلاقية فى عصره. فقد تأثر شكسبير بعادات وتقاليد المسرح الشعبى فى زمانه وبالمسرحيات الريفية الراقصة والمؤلفة باللغة الريفية الساذجة التى حولت مثال قصة اورست إلى مسرحية جمعت بين المأساة والملهاة وكتبت باللغة العامية الصرفة.

ولدينا فى حياتنا اليومية عدد وفير من المظاهر التى تدخل فى إطار العادات والتقاليد والتى تصلح كمواد خام مسرحية أصيلة وذات جذور مثل (المواوى) والذى انقرض منذ ستينيات القرن الماضى، أى الهجاء أو المداح على أبواب بيوت القرى وصندوق الدنيا ومداحى السيرة النبوية ومسحراتى رمضان واحتفاليات موالد أولياء الله الصالحين ومايتخللها من عادات وتقاليد واحتفالات جماعية فى موالد الأقطاب من أمثال عبد القادر الجيلانى، وأحمد الرفاعى، وجلال الدين الرومى والمولوية، وابراهيم الدسوقى وأحمد البدوى وعبد الرحيم القنائى وأبو الحجاج الأقصرى، والإمام الحسين والسيدة زينب وسيدى المرزوقى الأحمدى وأبو الحسن الشاذلى وسانت تريز والقديسة دميانة وموالد العذراء فى أنحاء مصر - وما يصحب ذلك من طبول وصاجات فى شكل كرنفالات صاخبة ومواكب زفة الخليفة ومشاركة الطرق الصوفية فيها سواء كانت رفاعية أو برهامية أو أحمدية أو شاذلية أو بيومية والصييتة أى المنشدين الذين يروون كرامات الأولياء ومولد الشيخ سنوسى مؤسس السنوسية فى ليبيا وسيدى مخلص

وموالد واحتفالات سيدى عبد الرحمن الثعالبى وسيدى أبو مدين وسيدى محمد بن عيسى واحتفالات الطريقة العيسوية التى تقام أمام ضريح هذا الولى. وأعياد المريوطية فى تونس وانتشار احتفالات الطريقة العيسوية فى تونس والجزائر وفاس ومكناس. ومايتخلل هذه الاحتفالات من جراح اختيارية ولعق للحديد المحمى والسير على الزجاج المكسور وعلى أشواك الصبار واللعب بالأفاعى وابتلاع العقارب واللحم النيئ والدراويش الذين يدورون حول أنفسهم ورؤوسهم على أكتافهم وأذرعهم مفتوحة على شكل صليب وأعينهم نصف مغمضة على أنغام مزمار وطبل والدراويش الذين يصرخون فى وضعهم الجامد ثم ينهضون فى شكل يشبه الحلقة ويضعون أيديهم على أكتاف بعضهم والرقصات الصوفية الأخرى.

وعادات وتقاليد قد تختلط بطقوس الاستسقاء المنتشرة فى بعض مناطق العالم العربى والتى تتمثل إحداها فى قرع النساء والأطفال على لوحات حديدية رغبة منهم فى طرد الشيطان الذى يمنع المطر من الهطول وعادات وتقاليد وطقوس إلقاء الأحجار فى الآبار وفى مجارى الأنهار، وجلب المحبة، وجلب النجوم، والبحث عن الإنجاب والإخصاب، والحماية من العين بالرقى والتعاويز والأحجبة والطب الشعبى والاحتفالات الشعبية الدينية بمناسبة شهر رمضان، والحج إلى بيت الله الحرام، وأعياد عاشوراء فى العاشر من محرم وما يصحبها فى بعض البلاد الشيعية من عروض التعازى الشيعية فى إيران والعراق والتى تأخذ مظاهر الحداد. والمسيرات الشعبية والمواكب الدينية يجلد فيها المحتفلون أنفسهم مع تأوهات وندب علنى. وهو الشكل الذى تحول فى نهاية القرن الثامن عشر إلى عرض مسرحى، حيث يقام فى ساحة عامة أو فى صحن مسجد أو فى تكية صممت لهذا الغرض. وتنقسم التعازى الشيعية إلى ثلاث حلقات هى المشاهد التى تسبق معركة كربلاء ومأساة كربلاء وآلام الإمام الحسين. وعقب كربلاء، ويقدم العرض الرؤى والمعجزات والنبوءات مثل رأس الحسين المقطوع التى ترتل مقاطع من القرآن. أو مشهد قطع رأس الإمام نفسه - حيث يجرى الدم الحقيقى أمام أنظار المشاهدين - ثم يبدأ البكاء والنشيج. ويتدخل المشاهدون فى العرض ويتوحد الممثلون بالمشاهد. ويرى د. محمد عزيزه فى كتابه (الإسلام والمسرح)

أن الشيعة اكتشفت المسرح لأنها مرت بتجربة الانفصال عن الدين - فقد نسبت إليها جريمة مقتل عثمان. وكانت تعانى من الندم العميق لأنها مسؤولة - بشكل ما - عن مصرع على ثم الحسين. لذلك اكتشفت الشيعة الشعور بالذنب ووخزان الضمير الشقى.. كما أن الفرس لم يروا فى حياة وموت الحسين قدرا مأساويا فحسب.. بل ضمنوا سيرة حياته الأليمة مطامعهم السياسية والقومية المكتومة.

ومن عاداتنا وتقاليدنا - أيضا - الاحتفال بالمولد النبوى الشريف وعروسة المولد وعيد الفطر وعيد الأضحى وتهاليل الطواف حول الكعبة وأذكار ورقصات الدراويش مثل الرقصات الدائرية التى يقيمها (المولوية) اتباع الصوفى جلال الدين الرومى. والاحتفالات ذات الطابع القريب من الطابع الدينى مثل المواكب الموسمية فى أيام الجفاف وخروج الفتيات الصغيرات بملعقة كبيرة من الخشب - معلقا بها دمية أو قطع من القماش الملون ويغنين للمطر. و (الطقوس) التى تعتمد على السحر والمرتبطة بالخصوبة وهى غالبا طقوس زراعية وخرجة سيدى بوسعيد فى تونس التى ينشد فيها المنشدون عن مناقبه وخصاله الكريمة وما يتخللها من مشاهد إيمائية ضاحكة. واحتفالات الترغيب لبعض الطوائف الدينية العيسوية تحت رعاية رئيس الطائفة. وبعض احتفالات المجموعات السوداء المقيمة فى بلدان شمال افريقيا ونموذج بوسعدية الشخصية الشهيرة فى المدن المغربية. وهى شخصية ذات قناع وحزام يكمله ذيل ثعلب وصاجات وقبعة مخروطية مزينة ببقايا مرايا وزجاج والغناء المتعدد الأصوات لبربر الأطلس الأوسط. وعادات وتقاليد أهل المغرب العربى فى الزواج والمنافسات الأخرى والموت وفنون السماجة والكدية والحكائين. والحلقة والبساط وسيدى الكنفى وسلطان الطلبة فى المغرب العربى ورقصة صيد الغزال التى تمارس قرب مدنين فى تونس ورقصة جوجو فى مدينة جربا بتونس أيضا.. والتى تمثل عن طريق الإيماء الذى يقلد المد والجزر فى البحر وأعياد نبتة البلوط أو سهرة الكذب فى تونس واحتفالية اللنبى فى مدينة بورسعيد المصرية.. وهى عروض تلقائية ارتجالية ترتبط بفترات زمنية معينة من العام ينظمها منظمون. والمرأة بعيدة تماما عن هذه العروض التى تقتصر على الرجال. وأعياد تولباس فى مدينة فاس.. حيث ينتخب فيها ملك من العامة يحق له أن يحكم

المدينة فى ذلك اليوم.. بحيث يمكن مسرحة الحياة الاجتماعية فى ذلك اليوم. وفى مصر نجد عيد شم النسيم وعيد وفاء النيل. وأعياد الغطاس والقيامة والميلاد وصلوات الكنيسة والتراتيل. وفنون التحطيب ورقص الخيل وعروض الحواة والسامر (السهرتية) والزار والقرداتى وفنان البيانولا والتى بدأ أغلبها ينقرض فى الوقت الحاضر. ولم يعد هناك محبظين أو حكواتى أو حتى أدباتى. ونشير إلى أن هناك مازالت بعض الأزياء والحلى والطرز الشعبية والوشم وزينة النساء بالأسلوب الشعبى.. وماتزال أيضا الآلات الموسيقية الشعبية كالضمة والسمسمية والمانجور والرباب والدربكة. ونشير هنا إلى أن المخرج - دارس الموسيقى (انتصار عبد الفتاح) قدم عرضا بعنوان «الدربكة» عام ١٩٩٠ - وأطلق عليه المسرح الصوتى والذى اعتمد على استخدام أدوات الحياة اليومية مثل الهون وقوس المنجد وعجلة النجار وسندان الحداد والطشت وغيرها من الأدوات.. محاولا أن يجعل منها اوركسترا تخلق الأنغام من خلال إيقاعات الحرفيين الذين يستخدمون هذه الآلات معتمدا على التيمات الشعبية.. فالطشت - مثلا - يمكن أن يكون مرآة وبيتا وفراشا (لتهنين الطفل) وفراشا للتزاوج بين العرافة أو النداهة وصاحب الدربكة. وأيضا مقرا للحظة الموت. وفى هذا العرض وبتلك الأدوات قدم المخرج زفة المطاهر واحتفال السبوع - لكننا نلاحظ أن طموحات صاحب هذه التجربة تفوق كثيرا ماتحقق بالفعل إذ عجزت أدواته الصوتية (البشرية والآلية) عن ربط التفاصيل المتناثرة فى أجزاء العرض فى معنى محدد واضح التفاصيل. مترابط الدلالة. حيث ظلت لمسة التجريد والتنظير غالبة على تفاصيل العرض.. والتجريد والتنظير هما - فى تصورى - الخطر الحقيقى على محاولة تجربة البحث عن الجذور والتأصيل. فجاء المعنى الكلى للعرض غير واضح. وظلت فكرة التصور والمفهوم والإدراك الغالبة على جزئيات العرض تضع الحواجز بينها وبين المتلقى.

ومن ألوان الموسيقى والرقصات التى نجدها فى الشام الميجانا والعتابا والدبكة ورقصات الكف فى جنوب مصر والنميم. والرقصة الخليعة القديمة التى انقرضت (النحل ياهوه) التى تشبه الاستربتيز الآن. ورقصات الغوازى والغجر والحلب والنور وكل أشكال الغناء والكورس والحــوار والمونولوج فى المداح أو المقلد أو الحكواتى

والفداوى أى الذى يحب بلده والقصاصين الجوالين البارعين فى الإيماء والشعراء الرحالة المرحين الذين يقومون بمدح الشخصيات الشهيرة (وهى أشبه بالمواوى المصرى) ويقلدون اللهجات والعادات ويروون الحكايات الماضية والخيالية. والأغاث (المذراب) والكلام الملحون الذى يرويه (الراوى) بجمل موزونة لمغامرة مضحكة تتخللها مقاطع جنسية. والمونولوجات الإيمائية لبعض رجال البربر فى شمال افريقيا. والأبيات الدرامية التى يلقيها المغنون الموسميون حيث يتحاور البوغانم أى رجل القصب مع رجاله الخصوصين أى (الأرداد) كما فى شمال افريقيا أيضا - كذلك فنون الإيماء والعرافة وعروض الشحاذين وألعاب القرى وأغانى الحركة الممثلة والألعاب الجماعية والأغانى ذات الحركات الإيمائية.. ورقصة السيف فى نجد بالجزيرة العربية وغيرها من الرقصات.

ونلاحظ أنه عند ممارسة مثل هذه الأشكال التى لا تعدو أن تكون مواد خام مسرحية أو مظاهر مسرحية لا توجد حواجز تحول بين من يعطى الفرحة أو يمارس العادة أو التقاليد والجمهور.. فالجمهور طرف أساسى ومغنى فى هذه المناسبات التى تدور (هنا والآن ونحن).. لأنهم لا يحاكون أو يقلدون.. بل يفعلون وهو فى قلب الفعل وهى الحالة التى ينادى بالعودة إليها بعض منظرى المسرح.. حيث يعود المسرح إلى أصوله التى أبعده عنها تقدم المدنية والعودة إلى الحالة الأولى التى يمارس فيها عاداته وطقوسه وتقاليده الفطرية.. لذا تتوافق هذه الأشكال مع عملية البحث - الآن - عن شكل مسرحى يعيد إلى المسرح طابع المراسم والشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية.. وتعد نموذجا لمرحلة الفنون الطقسية تقريبا.. هى مرحلة أخيرة من المراحل التى وصل إليها جيرزى جرونوفسكى فى أبحاثه الدرامية حيث من المفروض أن يقوم الجمهور بالفعل والحركة باعتبارهم مشاركين فى الإبداع - إذ لايوجد متفرج فى (الفنون الطقسية). وليس هناك ممثل بالمعنى العادى للكلمة وليس هناك - أيضا - أداء تمثيلى مسرحى. وأن الذى يبقى هو المؤدى أو الممارس الذى يعرفه جروتوفسكى بأنه رجل الفعل وليس الرجل الذى يقوم بدور رجل آخر فهو الراقص والقسيس والمحارب وهو خارج الأنواع الجمالية.. فالطقس هو الأداء التمثيلى وهو حدث أو فعل يتحقق بل

هو فعل متحقق ونشير فى هذه السياق إلى تجربة فرقة بنى مزار فى عرضها «مهرة الوقت» أو بحر التواه» الذى قام على دراسة جادة لمؤلفه جلال عابدين ومن إخراج حمدى طلبة لمنطقة - البهنسا الغرا - وهى قرية قريبة من مدينة بنى مزار - محافظة المنيا - هذه المنطقة التى اختلطت فيها كل الثقافات والحضارات التى أنجبتها مصر فى العصر الفرعونى واليونانى والرومانى والقبطى والإسلامى.. حيث يتوقف العرض عند الاحتفالية التى تشكلت بالشكل الإسلامى لمقامات أولياء هذه المنطقة المباركة التى دارت فيها معركة حربية بين المسلمين والرومان أثناء فتح مصر - فيستعرض مقامات السبع بنات اللاتى استشهدن فى معارك فتوح البهنسا والتى تزورها النسوة طلبا للإنجاب ويمارسن (الدحرجة) و(مخاطاة) البئر. ويمارس الرجال الدحرجة طلبا للشفاء من الأمراض ومقام الدكرورى الذى مات كمدا لأنه لم يشارك فى فتح البهنسا.. فواعده الناس على الزيارة وألزموه (بالوكبة) - أى يظل عليهم راكبا مهرة وشاهرا سيفه على جوانب قبة مقامه. ومقام (أبوسمرة) الولى المتخصص فى علاج الأمراض النفسية والعقلية. ومقام (يحيى البحرى) الذى نصب عمود القطيعة وعلقت عليه طبل البال وطبل الحرب. وحالما يدق طبل البال يبعث الشهداء كل يوم جمعة.. ومقام (فتح الباب) - اللى راح فى الرجلين - وداسته حوافر الخيل عندما اكتشف السرداب السرى إلى مدينة البهنسا القديمة - فهو الذى فتح باب البهنسا. ومقام (الجمام) الذى تقام حول مقامه حلقة ذكر أسبوعية. وتقوم فكرة هذا العرض على تلك الخلفية التى يختلط فيها الدين بالعادات والتقاليد والأسطورة والتاريخ.. حول (وليد) سوف يجيب (التايهة) ويخلص الأم والبلد من أسرها ومحنتها.. فيقام له السبوع للتبشير به فارسا فى الأيام المقبلة. وكذا الوضوء الذى يقوم به الجميع للتطهر والاستشهاد.. وكم كنا نود أن تواصل هذه المجموعة التى قدمت هذا العرض وأن تعمق تلك الأشكال الشعبية. وأن تتوقف عند كل شكل لتستخرج دلالاته.. فقد مر العرض عابرا على زحام الخلفية الثقافية للبهنسا.. مركزا على حدوتة الولد الشجاع الذى سيذهب إلى بحر التواه.. فيتخلى عنه الناس.

وهناك تجربة أخرى قدمها المخرج عزيز خيون فى العراق وصاغتها الممثلة عواطف نعيم بعنوان «لو» ١٩٨٨ وتقم على خلق جو شعبى يؤطره الموال ودقات الدفوف والعرس الشعبى وحكاية تعتمد على الموروث الغنائى الشفاهى. وتتوالى أشكال الحياة

من خلال العرض. العرس والمـأتم وأنواع العمل والسخرة فى مرونة وانضباط.. خلفها تدريبات شاقة وعسيرة وهذا العرض تحقق نمونجى لمحاولات التأصيل والتجذير فى مسرحنا العربى الزاخر بكل الإمكانات القادرة على مخاطبة الإنسان فى كل زمان ومكان.. كما نشير إلى التجربة، التى تمت فى سوريا عام ١٩٩١ حين ذهب فريق من طلبة السنة الثالثة بالمعهد العالى للفنون المسرحية، ضمن مشروع مسرحى من منهاج المعهد، إلى إحدى القرى بهدف البحث والدراسة التطبيقية – تحت إشراف المخرج فائز قزق – لمسائل وتفصيلات تكتيك الارتجال المنظم وأهدافه.. بصفته وسيلة إبداعية متطورة وذات أهمية خاصة بالنسبة للممثل المسرحي المبتدئ والمحترف على حد سواء. هذه الوسيلة القادرة – فى حال امتلاكها من قبل الممثل – على مساعدته فى مسألة خلق وتطوير شخصية ذات سمات وخصائص متكاملة من النواحى الفسيولوجية والسيكلوجية.. وذات أبعاد وروابط اجتماعية متنوعة مستمدة أصلا من بيئتها ومحيطها الذى تحياه. وأطلقوا على هذا العرض (النو) فاز بجائزة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى ١٩٨٨، ويقوم على حادثة بسيطة فى قرية بحرية صغيرة.. حيث استطاعت مجموعة العمل جر المواقف والبحث فى أهمية كل موقف منها ومدى منطقيته. إلى أن تتشكل لديها فى النهاية عناصر معقولة للبدء فى صياغة وإتمام سيناريو العمل.. ومن خلال العمل اليومى على تلك المواقف والشخوص المتخيلة فى كل منها اقترب الطلبة من الملامح المعينة لشخصيات تم تعقبها والكشف عن عوالمها ضمن حدود وخطوط أهلتها لتحديد روابطها وسلوكها وطريقة تفكيرها وأهدافها ولغتها ولهجتها ومفردات هذه اللهجة ومفردات الشخصية الخاصة بها وأفعالها وردود أفعالها وإيماءاتها واشاراتها والدوافع الداخلية والمؤثرات الخارجية الفاعلة والمنظمة لتحركاتها.. الخ وقد وفق العرض فى اكتشاف العالم الحقيقى لهذه القرية، علما بأنه لم يكن هناك – فى الحقيقة – نص كى يتم العمل عليه فى المسرحية حيث انطلق هذا العمل من حادث بسيط هو استيقاظ هذه القرية الصغيرة على وصول مجموعة سينمائية تريد أن تصور فيلما ومن خلال هذا الحادث تمكنت مجموعة العمل من الطلبة من تخليق المواقف التى تولدت من بعضها البعض حتى وصلت إلى تشكيل عناصر معقولة للبدء فى صياغة سيناريو

العمل الذى قام على هذه الرحلة الكشفية لتوظيف وتطوير الارتجال المنظم فى بناء هذا العرض المسرحى الذى تميز بالحيوية فى الأسلوب والطرح الجاد للواقع ونظرا لافتقار العرض إلى نص أدبى مكتوب وافتقاده فى بعض الأحيان لجماليات اللوحة المسرحية التى تشكلها خطة الحركة وصلت مدة هذا العرض فى البداية إلى ثلاث ساعات.. ثم تم اختزالها حتى وصلت إلى ساعتين فى سوريا.. إلى أن وصلت إلى ساعة ونصف فى مهرجان القاهرة التجريبى.. لكننا نلاحظ أن العرض شابته لمسات ميلودرامية واضحة.. وفى أحيان أخرى أداء هزلى مبالغ فيه. وكذا وقع الممثلون فى أخطاء ارتفاع الصوت والنبرة التى تقترب من الصراخ أو الصياح وأفقدهم ذلك جماليات وتلوين الأداء الصوتى.. رغم أن العرض يحتشد بالمشاهد الهامسة - كما افتقدت بعض المشاهد جماليات الحركة.. وتبدو عشوائية وافتقدت أيضا - فى بعض الأحيان - جمالية تجسيد العلاقات بين شخوص العرض.. بما يشير إلى ضرورة وجود نص مسرحى كى يحقق التوازن بين عناصره.

وهناك طبقة ثالثة من طبقات المصادر الشعبية والتراثية التى يمكن توظيفها كمادة مسرحية خام يستطيع المسرح العربى أن ينهل منها ويستمد مادته من مفرداتها بإعادة هيكلتها أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصرى للتعبير عن الوجدان الشعبى ومخاطبة العقل الجمعى بطريقة مباشرة تؤدى إلى التناغم والتوحد مابين هذا المسرح والجمهور العريض. وهى الأشكال الأكثر قربا وتشابها مع شكل المسرح بمعناه الغربى. وتنقسم إلى قسمين الأول: أشكال تمزج ما بين الفنون الإبداعية الأدبية وفنون الفرجة مثل: رواة السيرة والملاحم.. على الربابة والآلات الشعبية، وبابات الخيال، والسيرك الذى دخل منطقتنا العربية فى بدايات هذا القرن، والثانى الأشكال الأدبية الشفاهية والمكتوبة والتى كانت بالفعل منبعا ثريا لإلهام الكثيرين من كتاب المسرح العرب.. وهى الفنون الأدبية الإبداعية التراثية والشعبية.. أو التى كانت شفاهية ودونت فى كتب مثل (بابات ابن دانيال) ذات الروايات النابضة بالحياة والمليئة بالدعابة الساخرة التى تتضمنها، ومقامات بديع الزمان الهمذانى، ومقامات أبو محمد القاسم الحريرى، وكتاب ألف ليلة وليلة والسيرة الهلالية بكافة صيغها فى البلاد العربية أو صيغها فى مصر فى

الجنوب والشمال، وسيرة عنترة، وفيروز شاه، وحمزة البهلوان - أو قصة الأمير حمزة البهلوان الشهير بحمزة العرب، وقصة الأميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب، وسيف ابن ذى يزن، والظاهر بيبرس، والحكايات الشعبية الكثيرة مثل قصة (يوسف وزليخة) وغيرها.. وقد ظهرت من قبل دعوات تنادى بالعودة إلى شكل (الحكواتى) فى المسرح.. لكننا نكتشف فى هذه الدعوة كما يقول د. ابراهيم حمادة: أنه ليس من المعقول أن نسعى إلى أى استنبات قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة فى الزوال لأن هذا كفيل بتدمير القليل مما لنا من تراث مسرحى حقيقى - إذ يصبح الحكواتى شكلا للعرض تصب فيه النصوص الجاهزة.. ثم ينادى يوسف إدريس بمسرح السامر فى مقالاته الثلاث الشهيرة (نحو مسرح مصرى جديد).. لنكتشف أن ثورته هذه أعادته إلى أحضان المسرح الغربى من جديد وأشكاله المعروفة والتى اكتشفوها من قبله بأزمنة بعيدة.. تلاه د. على الراعى الذى نادى بالعودة إلى المسرح المرتجل، وهى دعوة أصولها غربية أيضا وهى الكوميديا ديلارتى.. وتتعدد الدعوات.. فيضطر المغربى عبد الكريم برشيد لجماعة المسرح الاحتفالى وإبداعه لنصوصه التطبيقية والطيب الصديقى وأحمد الطيب العلج - فى المغرب أيضا - اللذان يركزان على التراث وأشكاله التعبيرية المكنونة فى تاريخ الأمة مثل سلطان الطلبة والمداح والحلقة والبساط.. ويستمدان من الصيغ الشعبية أشكاله.. وهما - بذلك - لا يمارسان حنينا نحو الموروث ولكن يفرزان المعاناة ويسقطانها على معطيات التراث وعز الدين المدنى الذى ينادى بالمسرح التراثى.. وكذلك تجارب فرق مسرحية عديدة مثل مسرح الحكواتى على يدى روجيه عساف فى لبنان. ومسرح الحكواتى فى فلسطين - اللذين يعتمدان على جماعية الإرسال وجماعية التلقى وتوريط المتفرج بنوع من الاستدراج للولوج فيما يشاهده بحيث يتحول من متلق إلى مشارك - لذلك يتعامل مع الأغنية والقصيدة الزجلية والميجانا والعتابا والدبكة - فلا حواجز بين خشبة المسرح والصالة. والممثلون فيه يضحكون ويبكون ويتجولون على هواهم فوق المنصة أو بين الجمهور، ويبدلون ملابسهم ويرتجلون بعض العبارات والمواقف. ومسرح الفوانيس فى الشام. ويقوم على الاستفادة من التراث مستندا على خلفية نقدية واعية وعلى الارتجال المقصود - أى مسرح الفرجة

قبل كل شيء. والمسرح العمالي أو فرقة مسرح الناس في المغرب.. والتي تقوم على التوفيق بين مختلف أنواع التعبير الإنساني من غناء ورقص وتشكيل ليقدموا طابع الفرجة المتعقلة ويقوم كذلك على شعبية الفرقة واعتماد أسلوب الجوقة والنكتة وخفة الأداء والحوار. وهناك تنظيرات متعددة في هذا المجال مثل ورقة المغربي الراحل محمد مسكين حول ماأسماه مسرح النقد والشهادة، متأثرا بالمسرح البريختي الملحمي. وتنظيرات صلاح القصب في العراق حول مسرح الصورة.. والتي تقوم على الصورة الطقسية والبحث عن أشكال جمالية متعددة التباينات واللقطات بين الفنون المختلفة. وكذا فرق مسرحية مثل المسرح الفردي في المغرب الذي أسسه عبدالحق الزوالي. ومسرح الحلقة. ومسرح المثلث. ومسرح قصور الساق وغيرها من الفرق التي حاولت بشكل أو بآخر أن تنهل من موروثنا الشعبي. وتطوير وبلورة فكرة العودة إلى التراث والاحتفال الشعبي. وإعادة تركيب مفردات الموروث العربي الصافي غير المشوب بتأثيرات الثقافة الغربية.. إلا أن أغلبها وجد نفسه يعود إلى أشكال المسرح الغربي بشكل أو بآخر - وخاصة إلى مسرح الشمس الذي انشأته آريان موتشكين في فرنسا.. والذي يقوم على إلغاء الفضاء المسرحي والتمرد على القاعات الرسمية وإلغاء الكاتب المسرحي والمخرج. ويرفضون النص المكتوب الجاهز أو النص الفردي الذي يحمل بصمات فردية - لأنه يرى النص عملا يتطور، ويدعو إلى الكتابة الجماعية. مما أدى بكثير من هذه التجارب العربية إلى السقوط في ضروب من الشكلية المفرطة ومايمكن أن نطلق عليه الغوغائية الفولكلورية والبهرجة والمجانية أحيانا. وإلى إضعاف تجربة التأليف المسرحي التي تراجعت إلى الوراء لتحل محلها عناصر شكلية أغلبها سطحي.

وتبقى تساؤلات : هل العودة إلى منابعنا الشعبية والتراثية يعد ردة ثقافية - كما يرى البعض - تعكس مدى قلق المبدع العربي وتصدعه.. مما أدى به إلى البحث عن الهوية المفقودة؟ وهل اللجوء إلى أشكالنا الشعبية - كما يرى البعض الآخر - هو نوع من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة في طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر فيلجأ إلى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية المستمدة من واقع حياتنا؟ ويحاول

الراحل محمد مسكين فى مقاله من أجل مسرح نقدى – مجلة أنوال – المغربية – العدد ٤٨-١٩٨٢ الإجابة بقوله: إن تعامل المسرح العربى مع التراث قد جاء نتيجة حملات التشكيك المختلفة التى انصبت عليه.. إلى جانب التهميش والغربة التى لحقت الصيغ الشعبية الاحتفالية من لدن الفكر الاستعمارى.

ومن خلال تجربتى الشخصية ككاتب مسرح – فى مسرحياتى الأولى ذات الفصل الواحد فى الستينيات والتى يضم أغلبها مجموعة شجر الصفصاف ١٩٨١. وكذا فى الخليفة والزفة وغيرهما.. اعتمدت كثيرا على كل مظاهر القول والفعل فى حياتنا.. من موال وأغنية وحدوتة وسلوك وتصور وعادات وتقاليد. وبنفس الطريقة تم استلهام السيرة الهلالية فى أعمال مسرحية.. لذا أتصور أن الدراما المصرية والعربية أن تتسم بالأصالة والصدق – كما حدث فى الدراما اليونانية – إلا اذا نهلت من منابعنا الشعبية.. لنصل إلى الأعمال التى تستطيع أن تضعنا أمام الواقع الذى نعيشه. وتضعنا أمام أفعالنا. وإلا اذا استخدمنا تلك المواد التى تكون وظيفتها الوحيدة أن تضع فى الزمان والمكان أو فى التفكير مسافة كافية تتيح لنا القدرة على تناول مايهمنا فنصبح أسيادا لهذا الذى يهمنا. وأن نزاوج مابين موروثنا وقواعد المسرح.. رغم صعوبة وتعقيدات التوازنات التى يقتضيها مشروع المزاوجة بين الموروث والمسرح – لأن الكتابة للمسرح تتبع قواعد ضرورية محسوبة فى ارتباطها بالفن الخالص.. بمعنى أن يكون لديها الوقت الكافى لأن تتوقف من أجل أن تعود إلى ذاتها.. متأملة نفسها فى مرآة نقدية. ونعيد صياغة ذاتها من خلال معايشة عاداتنا وتقاليدنا وموروثنا ككل وتفهمه واستيعاب أعماقه.. بل وعمل حفريات فى طبقات ومجاهل تراثنا الشعبى.. لكى نستطيع أن نعكس حقيقة الواقع.. تلك الحقيقة التى تعد أساس الشعر والدراما.

السيرة الهلالية والمسرح العربى

السيرة الهلالية هى الملحمة الشعبية العربية المعروفة بسيرة بنى هلال. والتى أتصور أنها ملحمة العرب الأولى التى امتدت وتجاوزت الوطن العربى الكبير حتى وصلت إلى غرب افريقيا وشرقها على السواء. وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة مابين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجريين.. أى إبان الدولة الفاطمية. وتدور وقائعها حول عدد كبيرة من الأبطال، أبرزهم أربعة انتهت إليهم الرئاسة فى القبيلة وهم: حسن بن سرحان الملقب بالسلطان. ودياب بن غانم، وبدير بن فايد قاضى العرب.. أما أشهرهم فهو أبو زيد بن رزق بن نايل الهلالى بطل القبيلة الأسود.. ثم ينضم إلى هؤلاء الأربعة.. أبطال آخرون أبرزهم الزناتى خليفة حاكم تونس ورأس قبيلة زناته من قبائل البربر، والخفاجى عامر ملك العراق، وعلى أبو الهيجان حفيد أبى زيد الهلالى. وزيدان الزغبى ابن شقيقة أبى زيد. ويونس ابن سرحان عاشق السفيرة عزيزة بنت الوهيدى معبد رأس قبيلة صنهاجة البربرية. أما صاحبة ربع الشورى ورمز المرأة الجميلة والحكيمة فى الملحمة فهى الجارية بنت سرحان صاحبة العقل الراجح والجمال الفائق.

وتنقسم الملحمة إلى عدة أبواب أو أجزاء أو دواوين أبرزها الريادة، والتغريبة، والأيتام، وتروى هذه السيرة فى شهور طويلة على الربابة عادة محملة بكل تراكماتها التاريخية.. حتى تفرعت عنها سيرا محلية أخرى مثل عزيزة ويونس والزناتى خليفة والجازية الهلالية. وقد تم جمع أجزاء السيرة الهلالية فى طبعات شعبية منذ أواخر القرن الماضى بعد ظهور المطبعة.. وهى السيرة التى تنقسم إلى مادة سردية نثرية قصيرة وإلى قصائد شعرية طويلة تمثل الجزء الأكبر من دواوين السيرة. وهى أقرب

الأشكال التى تروى بها السيرة فى الوجه البحرى فى مصر.. وقد تم مؤخرا تجميع أجزاء كبيرة من السيرة بالشكل الذى تروى به فى جنوب مصر، وتعتمد غالبا - على شكل المربع الموزون. وأصدر هذه المادة فى عدة أجزاء الشاعر عبد الرحمن الأبنودى - كما يقوم د. أحمد شمس الدين الحجاجى بالدراسة العلمية لأجزاء كثيرة من السيرة التى تروى فى جنوب مصر. ويقوم بجمعها وتحليلها، وأصدرها فى أكثر من كتاب.

كانت أولى تجارب استلهام السيرة الهلالية على يدى الشاعر الكبير محمود بيرم التونسى ١٨٩٣- ١٩٦١ - عندما كتب أوبريت عزيزة ويونس. وقدمتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى فى موسم ١٩٤٤-١٩٤٥ من ألحان زكريا أحمد وإخراج فتوح نشاطى. وتتكون هذه الأوبريت من ثلاثة فصول.. حيث تبدأ بقصيدة الصلاة على النبى - كما يفعل رواة السيرة عادة كنوع من شد الانتباه.. وهى هنا نوع من الافتتاحية يقدم فيها شخصيات الأوبريت وهم - أبوزيد الهلالى، وأبو سعدة الزناتى، ودياب بن غانم، وحسن بن سرحان، ويونس والجازية، والقاضى بدير، والسفيرة عزيزة، والغلام، وقاضى بلاد المغارب معن الخطيرى، والطوى بن مالك أحد زعماء الزغابة. ويبدأ الفصل الأول فى يوم الاحتفال بعاشوراء فى قصر الخليفة الفاطمى المستنصر بالله، ومعه وزيره أبو القاسم اللذان يحاولان فض الاشتباك بين الهلالية والزغابة الذين يتنازعون.. لأن دياب أطلق مواشيه على مراعى الهلالية وشعيرهم فى مغاغة بوسط صعيد مصر. ويقترح الوزير دعوتهم على السماط الفاطمى لينشغلوا بالطعام والشراب، لكنهم يستمرون فى التفاخر فيما بينهم بأنسابهم وبغزواتهم ومعاركهم. إلى أن يأتى رسول من عند المعز بن باريس الصنهاجى حاكم بلاد المغارب - يحمل رسالة يخلع فيها بيعة الخليفة الفاطمى.. فيقرر المستنصر تأديبه، فيرسل أبازيد وأولاد أخته يحى ومرعى ويونس ليرودوا طريق الغرب قبل غزوه. وتدور أحداث الفصل الثانى فى قصر عزيزة التى ترفض الزواج من الغلام شقيق الزناتى ملك تونس.. إلى أن يصل أبوزيد ويونس متنكرين فى لباس شعراء جوالين.. فتقع عزيزة فى حب يونس من أول نظرة، إلى أن ينكشف أمر أبى زيد ويونس ويتم القبض عليهما، ثم يهرب أبوزيد من السجن.. تاركا يونس ترعاه عزيزة، ويبدأ الفصل الثالث عند سور تونس وقد وصلت جيوش

الهلالية إلى هناك، واستعد الزناتى لحربهم، وتنجح بنات الهلالية فى خداع حارس بوابة تونس، ويدخلن المدينة، وبحماقة يكشف دياب للزناتى سر دخول نسوة الهلالية فيأسرهن.. ويكتشف دياب أيضا وجود يونس فى قصر عزيزة وحمايتها به، فيذهب الغلام ويقبض على يونس وعزيزة فتدافع عزيزة عن عفتها وشرفها حتى لايصدر أمرا بشنقهما على خشبة المنجنيق.. لم يوافق الزناتى أن يبارز الهلالية فارس لفارس، ويلتقى بدياب فيقتل دياب الزناتى، وينتصر الهلالية، ويتسلطن دياب على تونس، ويبادر يونس بقتل العلام. ويمنى نفسه بالسعادة والهناء مع عزيزة فيأمر دياب بأن تكون عزيزة خادمة فى قصره، وأن يحمل يونس راعيا للبعير وتكتشف عزيزة أنها أخطأت.. إلى أن يأتى (أبو زيد) ورجاله، ويسارع (يونس) بقتل (دياب).

والأوبريت صياغة عامية مصرية بيرمية تخالف تفاصيل أحداث السيرة فى كثير من الوقائع – فقد جعل تنافس الزغابة والهلالية يدور فى مغاغة فى صعيد مصر الأوسط وليس فى نجد أو فى تونس كما جاء فى الروايات الأصلية المتنوعة. وجعل (يونس) يقتل (العلام ودياب). وهو ما يحدث فى السيرة الأصلية. وترتكز الأوبريت على الجانب الهازل من الأحداث، وعلى الجانب الكوميدى التهكمى فى سلوك الهلالية والزغابة، بل وسلوك المغاربة أيضا، وقد ركز (بيرم) على هذا الجانب فى تجسيده للخلافات القبلية فيما يتعلق بطباعهم وسلوكياتهم التى تثير السخرية، وكذا فى قصة عشق «العلام» «العزيزة» وتدخل أم العلام فى هذه القصة، واعتمد بيرم على أن تكون نهاية الأوبريت نهاية سعيدة كما يجب أن تكون نهاية الكوميديا أو الأوبرا كوميك، حتى ولو خالف ذلك تفاصيل ماجاء بالسيرة.. فقد جسد مئات من صفحات السرد فى السيرة وحولها إلى شكل التشخيص، حاذفا الكثير من التفاصيل، ومغيرا فيها، وخالقا لوقائع من وحى خياله كتنويعات لوقائع هذه السيرة، فقد تجاهل سنوات الجدب والقحط السبع فى نجد. ودمج تفاصيل الريادة والتغريبة فى فصلين. وعجل بنهاية دياب التى ستقع فى نهاية السيرة فى ديوان الأيتام، وركز بيرم على توظيف الأغنيات الجماعية والفردية والثنائية كجزء أساسى ملتحم ببناء الأوبريت.. وليس مجرد زخرفة أو تزيينا للأحداث.. كما وظف المربع الصعيدى الذى ينسب إلى الشاعر الشعبى

ابن عروس فى بعض المواقف المأساوية التى سبقت النهاية السعيدة، عند محنة عزيزة ويونس وتعذيب دياب لهما والمربع هو أحد الأشكال التى تروى بها السيرة الهلالية فى جنوب مصر كما سبق أن قلنا.. بالإضافة إلى شكل القصيد.. ومايسمونه بالقصيد الفرادى وهو أقرب الأشكال الشعبية إلى القصيدة المدورة أو مايسمى بالتدوير فى الشعر الحديث المكتوب بالفصحى واعتمد بيرم على قاموس الصياغات البلاغية فى السيرة إلى حد كبير.. والذى يتبدى بشكل واضح فى صياغة الحوار الذى ولد منه مجموعة من الأغانى الجماعية البارعة والمعبرة والتى تميل إلى الشكل الهازل، وكذا فى الأغانى الفردية.. كما نجدها فى المنازلة الشفهية الساخرة بين القاضيين بدير بن فايد قاضى الهلالية ومعن الخطيرى قاضى المغاربة.. وهو اللون الذى يتفق مع فن الأوبريت الذى يقوم على الشعر والموسيقى والغناء والرقص والتمثيل.. ومن اهتمام كبير بأن تحمل الأوبريت خطابا فكريا أو ايديولوجية محددة أو مضمونا سياسيا واضحا. وإن كانت هذه الأوبريت تشير فى النهاية - كدلالة إيحائية - إلى النعرة القبلية البغيضة، وإلى تلاعب الحكام بشعوب تلك القبائل العربية.

ويبدو أن اوبريت بيرم قد فتحت عيون السينما المصرية فى الأربعينيات على ملحمة الهلالية فنهلت منها.. جريا وراء المغامرات والأحداث المثيرة التى تهدف إلى التسلية والترفيه لأنها عبرت فوق أحداثها عبورا سطحيا دون بحث عن دلالة أو تكريس لخطاب. وتفوقت عليها «سيرة عنترة» التى تعددت حولها المعالجات السينمائية فى أكثر من خمسة أفلام، وكلها تسعى وراء المغامرات والإثارة والتسلية، فيما عدا فيلم صلاح أبوسيف «مغامرات عنتر وعبلة» ١٩٤٨ - الذى تناول فيه الانشقاق العربى والدور اليهودى المخرب فى خلق هذا الانشقاق.. فالفيلم يتناول قضية معاصرة، ويتجاوب مع واقعنا الراهن. ويواكب حرب فلسطين التى اندلعت حينذاك، وعن (الهلالية) يقدم المخرج عز الدين ذو الفقار فيلم أبوزيد الهلالى ١٩٤٧ - لكن لم يتم العثور على اسم مؤلفه نظرا لضياع نسخة الفيلم الأصلية حتى الآن، وإن كان من الثابت أن المخرج هو الذى كتب السيناريو، وقام ببطولته سراج منير - الذى سبق أن قام بدور عنترة البطل الأسود فى فيلم نيازى مصطفى عنتر وعبلة ١٩٤٥ - ويشارك سراج منير فى بطولة

أبو زيد الهلالى (فاتن حمامة وأحمد البيه، وأمينة شريف)، وهو الفيلم الذى يتتبع ميلاد أبى زيد ببشرة سوداء فترمى أمه خضرة الشريفة بالزنا، ويجعلها الفيلم تهرب إلى قبيلة بنى الزحلان وأميرهم فضل بن بيسم، وهو مايخالف الملحمة الشعبية لأن خضرة الشريفة لم تهرب.. لكنها طردت من قبيلة بنى هلال واتجهت إلى بيت أبيها فى مكة.. لكنها أثناء الطريق تخشى أن تعود مجللة بالعار، فتفضل أن تختفى فى ضيافة بنى زحلان مع وليدها الأسود. إلى أن يشب عن الطوق، وتنشأ حرب طاحنة بين بنى هلال وبنى الزحلان فيحارب الابن أباه دون أن يعلم، وتكون هزيمة بنى هلال على يديه فيتعرفون عليه، وتستقبله قبيلته - التى طردته رضيعا مع أمه - بالتكريم والتعظيم الذى يليق ببطل مغوار ويليق أيضا بأمه الشريفة ويستعين الخليفة بقبيلة بنى هلال لإخضاع الخوارج على أن تكون أرضهم التى يستولون عليها ملكا لهم إن هم انتصروا عليهم وتدور رحى الحرب ضد الخوارج وينتصر عليهم أبوزيد - وكما نرى فإن الجزء الأخير يخالف تماما وقائع الملحمة وتفاصيلها، وأن الفيلم يحمل فكرا رجعيا وخطابا متخلفا يبرر ويروج لسلطة أولى الأمر، حتى ولو كانوا يحرضون القبائل بعضها ضد البعض الآخر. وفى العام التالى يقدم المخرج حسن حلمى فيلم الزناتى خليفة ١٩٤٨ ومن تأليف المخرج أيضا فى حدود التوثيق المكتوب للفيلم دون العثور على نسخته الأصلية. والفيلم بطولة المطربة التونسية سهام رفقى مع (زوزو نبيل، فؤاد جعفر، أحمد البياع، عبدالعليم خطاب، سناء سميح) ويقدم شخصية الزناتى خليفة كرئيس وزراء له زوجة طموح، وبعد وفاة الوالى ترى أن يتولى زوجها الولاية فتدبر مكيدة لاغتصاب الملك من الأمير الشرعى - فتسافر خطيبة الأمير الشابة إلى أمراء المغرب، وتخبرهم بحقيقة الموقف، وتنقذ الأمير من المكيدة.. حيث تتكشف فى النهاية خيانة الزناتى للأمير، وأنه وراء كل هذه المكائد هو وزوجته الطموح والطامعة فى السلطة فيقبضون عليهما - إلا أن الزوجة تنتحر. ويتولى الأمير الشرعى السلطة. ويتزوج خطيبته، وهذا الفيلم - كما نرى - بعيد كل البعد عن تفاصيل الملحمة الهلالية، ولا يحمل أى مثل من ظلال شخصياتها الرئيسية بل هو أقرب بكثير إلى شخصيات وأحداث مسرحية «ماكبث» (١٦٠٥-٦) لشكسبير وأقرب إلى الإعداد الدرامى العربى للمسرحية.

بعد ثلاثين عاما يلتقى جمهور المسرح بالسيرة الهلالية مرة أخرى على يدى الكاتب المسرحى يسرى الجندى فى مسرحية سيرة بنى هلال التى قدمها مسرح الطليعة عام ١٩٧٨ من إخراج سمير العصفورى. وكانت قد جرت فى النهر خلال تلك الفترة مياه كثيرة.. إذ ظهر عامل التراث الشعبى فى النصف الأخير من هذا القرن فى منطقتنا العربية.. لذا فإن نص بيرم «عزيزة ويونس» لم يتأثر بهذا العامل.. بل قدم الشاعر عمله بشكل تلقائى دون تنظير أو ايديولوجية فجاء فنا نقيا أقرب إلى ينابيعه الشرائية دون أن تشوش عليه نظريات أو ايديولوجيات أو شعارات.. وبالطبع فالتراث عنصر موجود فى الأساس ضمن مكونات المنطقة الثقافية.. لكنه تحول فى فترة ما ولا يزال إلى أداة سياسية كرد فعل على ماخلفته الايديولوجية من إحباطات.. بل واستغلته لخدمة أهدافها السياسية المتناقضة حيث تتنكر لجانب منها أحيانا - وتحتضن جانبا آخر فى أحيان أخرى. ومن الملاحظ أنه منذ الستينيات ركزت الأنظمة الحكومية الشمولية التى حكمت المنطقة على المسرح كأداة مؤثرة على الجمهور.. لكنها حرمته الحرية التى يمكن أن ينمو فيها لينضج بشكل طبيعى.. إذ أرادوا المسرح لخدمة أهدافهم فى الترويج والتبرير لشعاراتهم القهرية.. فوضعوا على عاتق المسرح مهمة سياسية انقلابية لا طاقة له بها. ومنعته قسرا من حرية الكشف والتجريب.. لأن المسرح فن متحرك أساسا. وهو فن يحقق وجوده بالملتقيات الإنسانية. وفى تلك الفترة ومابعدها حتى الآن كثرت الدعوات إلى صيغة مسرحية عربية (توفيق الحكيم - يوسف إدريس - على الراعى - عبدالكريم برشيد) وغيرهم من خلال استلهام التراث كمادة مسرحية، والاستفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية توصلا إلى لغة مسرحية تحول المسرح من طابعه الغربى القديم ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا فى مكان عام. وفى تلك الفترة نجد مبدعين أخرجوا التاريخ من سياق التراث وأدخلوه إلى الزمن المسرحى الجديد كما فعل سعد الله ونوس وعبدالكريم برشيد ويسرى الجندى وغيرهم.. فقد حاول ونوس مثلا تسييس التراث، وحاول برشيد اختيار الشكل الملائم من التراث لجعله ناطقا بخطابات معاصرة. أما يسرى الجندى فقد حاول توظيف تقنية التغريب بمفهومها البريختى فى مسرحيته سيرة بنى هلال.. مما يجعلنا

نؤكد أن التراث لم يبق حيا حتى الآن إلا لأنه يملك مقومات الحياة التى تجعل الإنسان المعاصر متجاويا معه وتتوقف حياة التراث على رؤية الإنسان المعاصر له. وهل فى رؤية ديناميكية أم جامدة أو رؤية نقدية تقدمية.. فالتراث هو نحن كما نريد ونبقى وليس كما نحن الآن.. وقبل أن نتعرض لمسرحية يسرى الجندى سيرة بنى هلال نجد كتابا يأخذون التراث كما هو كمادة خام.. كما فعل شوقى عبدالحكيم فى ملك عجوز وغيرها.. محافظا على معنى هذه المادة ومبناها.. أو متصرفا فى هذا المعنى للإبقاء على المعنى الموروث. وهناك من يريد أن يوفق بين المكتسبات الغربية وبين الموروث العربى.. لكن هناك أيضا من يريد إعادة تقديم هذا التراث بقراءة جديدة وعقلية جديدة، ورؤية تهدف إلى تحديث التراث.. أى جعله متكلما بدلالات معاصرة.. تتلاءم مع ذوق الإنسان العربى المعاصر.

فى مسرحية «سيرة بنى هلال» يختزل «يسرى الجندى» أحداث السيرة التى تروى فى آلاف الصفحات لينهيها بمذبحة كبرى يقتل فيها الأبطال بعضهم البعض حتى يفنوا عن آخرهم فيقدم أبا زيد، ودياب، والسلطان حسن. والقاضى بدير بن فايد، والجازية بنت سرحان، ويحى ومرعى ويونس. وسعدة بنت الزناتى. والزناتى خليفة، وعالية زوجة أبى زيد، وقد صاغها بلغة عربية فصحى تتسم بشاعرية فضفاضة، وفى لوحات متتابعة، وقد قدمت هذه المسرحية بمنهجين مختلفين فى النظر إلى التراث.. إذ ابتعد المخرج سمير العصفورى عند تقديمها عام ١٩٧٨ عن روح السيرة الشعبية وسماها أبوزيد الهلالى سلامة وحاول فيها.. كما يقول: (مجلة ملتقى المسرح العربى ١٩٩٤ – العدد الأول ص١٩) إعادة النظر فى شكل الموروث الفكرى والتقنى للعقلية العربية المسالمة جدا لكنها تتحدث دوما عن الغزو ولا تغزو.. تلك العقلية المنهزمة فى الواقع.. المنتصرة فى مجالسها ويمكن يكون هذا هو سبب من أسباب الكركبة العربية. وسبب من أسباب التراجع الذى نحياه فكلنا فى الهم عرب.. لكنه فى الحقيقة حول المسرحية إلى هزلية، وصبغ بعض الأجزاء بصبغة الجروتسك أى الملهاة اللاواقعية الغربية فى تركيبها. وتدل على خيال مشتط. وبذا فقد العرض التوازن.. لأنه لم يحافظ على جلال وقائع الملحمة. ولم يتبن منطلقاتها الفكرية فجاءت مسخا.. وبعد سبع سنوات يقدم نفس النص المخرج

عبدالرحمن الشافعى فى وكالة الغورى عام ١٩٨٥ وبرؤية مخالفة.. إذ حاول استخدام دراما السيرة ومؤديها الراوى الشعبى فى سياق فعل خشبة مسرح كلاسيكى وتعبيرى فى آن واحد. رغم أن دراما السيرة لها سياقها. ودراما المحاكاة – حتى ولو كانت بريختية وذات كورس بريختى – لها سياقها المختلف فكان العرض أقرب إلى جماليات السيرة الهلالية، وأقرب إلى خطاب المؤلف ومقولته فى القبلية العربية وتناقضاتها التى أوصلتنا إلى حالة من التقاتل المتبادل، واستطاع المخرج توظيف الفراغ المسرحى التاريخى الساحر فى وكالة الغورى توظيفا بارعا جعل لهذا العرض جلالا خاصا، وبدا توظيفه لشعراء الربابة – رواة السيرة الهلالية – ملتحما ببناء النص، وليس قشرة خارجية تزينه وتزخرفه، وإن بدا أحيانا مجرد تعليق سردى على مشهد تشخيصى يقوم على الفعل. وحاول أن يمزج مابين السيرة الشعبية الفطرية والتلقائية والنص المكتوب باللغة الفصحى مزجا متناغما لاتنافر فيه، لكنه عندما انتقل بالعرض إلى مسرح السامر فقد الفضاء المسرحى التاريخى الخلاب بما يتميز به من خصوصية وجماليات لنكتشف أن هذا المنهج اعتمد على البهرجة والغوغائية الفولكلورية أكثر من أى شىء آخر.

وبعد تسع سنوات يعيد نفس المخرج (عبد الرحمن الشافعى) تقديم هذا النص فى المسرح الحديث عام ١٩٩٤ بعنوان «ليلة بنى هلال»، ويقدم فى نفس العام فى الملتقى الأول للمسرح العربى. وفاز مؤلفه بجائزة أفضل نص مسرحى فى الملتقى – لكن العرض الأخير افتقد الكثير من جماليات العرض الذى قدم فى وكالة الغورى.. نظرا للأخطاء الخاصة باختيار طاقم الممثلين. وإلى الحذف والإضافة فى تفاصيل النص الملحمى.. الذى يعتمد على التعليق وكسر الحائط الرابع بين خشبة المسرح والمتفرج.. والمؤلف هنا ومنذ البداية (١٩٧٨) قد سمح لنفسه أن يغير فى تفاصيل أحداث السيرة ووقائعها التى يتعدد رواتها فى جنوب مصر وشمالها. وكذا فى كافة أنحاء الوطن العربى – حيث تختلف التفاصيل وتتعدد ملامح الشخصيات وتتباين.. فهو – هنا – قد جعل دياب يقتل الجازية وأبا زيد وهو مالم يرد فى كل الروايات التى وصلتنى على الأقل، وجعل مرعى يقتل دياب.. وهو مايخالف – أيضا – روايات السيرة

التى تروى العكس تماما.. وهى أن دياب هو الذى قتل مرعى عندما حاول الثأر لمقتل أخيه السلطان حسن الذى قتله دياب كما جاء فى ديوان الأيتام آخر أجزاء السيرة الهلالية، وقد حاول المخرج - فى ذلك العرض الأخير - أن يربط مابين النص الشفاهى الشعبى الجنوبى، الذى يروى فقرات قصيرة مبتسرة منه الراوى الشعبى - شاعر الربابة بصياغة ولهجة جنوب الصعيد وبين النص الذى أجرى عليه مؤلفه بعض التعديلات. والمكتوب باللغة العربية الفصحى، والذى يضم بين جناحيه اختصارا موجزا لأحداث السيرة الهلالية ذات الآلاف من الصفحات، ولم يكتف المؤلف والمخرج - فى هذه المرة - بتعليقات راوى السيرة على وقائع النص المسرحى المنشور - بل أضاف المؤلف إلى النص والعرض أربعة رواة يشخصون ويعلقون على تفاصيل الأحداث. ويقدمون الشخصيات.. كل ذلك بلغة عامية دارجة.. وقد اختار المؤلف المقتلة الأخيرة - كما يقول فى نشرة العرض المسرحى الأخير عام ١٩٩٤، لتكون نهاية لعمله.. كى يقرر أن هؤلاء لايستحقون البقاء، وهو يرى.. أن تلك الفكرة كانت مجرد نبوءة عندما كتب النص عام ١٩٧٨.. ثم صارت حقيقة فيقول.. إن كل العرب الآن على أعتاب الجحيم فى لحظة الحساب. وخلفهم حصاد الهشيم.. الآمال الغرقة. والقتل، والقاتل.. إلى أن يتساءل فى النهاية.. هل هو الفناء حيث لا وزن ولا قيمة ولا وجه ولا ملامح.. لا صوت.. ولا مكان.. لكنه يقدم خطابه هنا فى إطار مباشر. وفى لغة لاتخلو من الثرثرة أحيانا.. معتمدا على تعليق المعلقين الأربعة باللغة العامية والذين تدور فى حلبتهم كل الأحداث.. تلك الأحداث التى تومض بسرعة وبشكل خاطف ثم تختفى، وهو ما أثر كثيرا على دور الراوى الشعبى الذى أتصور أنه قد تم تحجيمه فى هذا الزحام. وأراه مكبلا بفقرات قصيرة - ذات فعالية محدودة لأن هناك ازدواجا بين دوره ودور الرواة الأربعة.. كذلك تغلب جانب السماع على الجانب المرئى الذى غلبت عليه الألوان اللامعة البراقة فى نوع من الغوغائية الفولكلورية.. فى إطار ديكور اهتم بالزخرفة اللونية، وموتيفات تشكيلية ذات مستويات.. فى الوسط حلبة - الرواة الأربعة - التى تدور فيها معظم الأحداث، وإلى اليمين حلبة ضيقة لرواة السيرة الشعبية، ومن المستوى الأعلى يأتى الملوك والفرسان. وكذا قلعة الزناتى خليفة بسورها دروع الجند القليلى العدد.. ومن هذا

المستوى يأتى أبوزيد ودياب. ويقف دائما (السلطان حسن)، الذى يؤكد باستمرار أنه السلطان. ومن هنا - أيضا - تأتى (الجازية، وسعدى، والغلام، ومرعى وعالية زوجة أبى زيد وشقيقة دياب!! بينما نجد فى السيرة أن عالية هى إحدى زوجات (أبى زيد) وهى عالية العقيلية) بنت الملك جابر العقيلى والتى تزوجها بحلبة الصندوق وبمساعدة ابن أخته (زيدان)، وفى هذا العرض ترتدى جميع الشخصيات الملابس التاريخية فيما عدا رواة السيرة. والرواة المعاصرين الأربعة الذين يرتدون ملابس أقرب إلى ملابس البهلوانات فى السيرك، وكأنما نعود إلى الجروتسك فى عرض العصفورى عام ١٩٧٨- وتكتمل الصورة باكسسوار تغلب عليه أدوات الحرب القديمة من سهام ورماح وطبول.. ويظل الخيط مابين رواة المسرحية المحدثين ورواة السيرة الشعبية يحتل المساحة الأكبر من العرض.. ليحجبوا بذلك النص الدرامى المكتوب. وبدلاً من ذلك يقوم الرواة الأربعة - بالعامية - بالحكى عن شخصية ما. ثم يقومون فى اللحظة التالية بتجسيدها والتحدث بلسانها دون أن يرتدوا قناعا أو يغيروا من ملابسهم أو مكانهم وهو أسلوب أضفى نوعا من السكونية على ذلك العرض.. رغم أن النص مليئ بالمشاهد الدرامية السرعية والحية ومشحون بشتى انفعالات الأبطال.. فالنص ذو بناء درامى محكم، ويكفى أن استطاع مؤلفه أن يخلص من بين آلاف الصفحات والوقائع بحبكة درامية متماسكة ذات شكل بريختى - تربطها لغة عربية فصحى جزلة.

ويعلق الناقد (حسن عطية) على تجربة (العصفورى) عام ١٩٧٨ وتجربة (الشافعى) عام ١٩٨٥ (مجلة الفنون مارس ١٩٨٦) بقوله: [داخل هذه الصيغة (السامرية) قدمت "السيرة الهلالية" فى عرضها الثانى داخل صحن وكالة الغورى ومن إخراج عبد الرحمن الشافعى. بعد أن قدمت فى أول عرض لها على مسرح الطليعة ببنائه التقليدى ليستدعى المغوار (أبوزيد الهلالى سلامة) بكلماته المتوارثة، وبصياغته الدرامية الجديدة فالعرض يجدل جديلة من كلمات الراوى المحفوظة عبر الأجيال، والمجهولة المؤلف، والتى تصبغ بطلها بشكل ملحمى تكوينا وصياغة (يسرى الجندى) الدرامية - معلومة المؤلف المعاصر لنا ولهمومنا - والتى تصبغ بطلها بشكل تراجيدى الفعل. مما يخلق تحاورا فكريا وجماليا عالى القيمة بين ملحمية تكوين البطل وتراجيدية فعله، وبين ملامح البطل

كشخصية مسرحية وملامحه كشخصية تراثية مستقرة فى وجدان الجماعة الشعبية وبين الواقع المسرحى الذى تصارعه الشخصية أمامنا، والواقع (التراثى) المتكونة ملامحه فى العقلية الجمعية، والواقع (المعيشى) الذى نصارعه نحن الآن أما فى الصيغة السامرية فيقف (أبو زيد) أمامنا بطلا ملحمى التكوين، يجمع داخله (لاذاتية) البطل الأسطورى المندمج فى روح الجماعة. والمرتسم دائما فى وجدانها وذاتية البطل التراجيدى المنفصل بخصائصه المنفردة عن تلك الروح الجمعية، والمنطلق بإرادته – وحده – لمصارعة العالم، (والهلالى سلامة) لاينتصر بقوى خارقة. وإن لم يلغ العرض دورها، دور النبوءة الغيبية فى مسيرة البطل، ولا ينهزم لخطأ إنسانى فيه، وإن لم يلغ النص ذلك، بل وكان سعيه دائما لعقلنة حركته وربط فعله بإرادته، وسقوطه بإمكانياته الفردية. ومع ذلك فهو صانع بطولات تصبو إليها الجماعة الشعبية، وينتهى إلى تقرير أن الصيغة السامرية عبر تجاربها عامة وعبر (الهلالية) – بوجه خاص – إنما تعيد المبدع العربى من عالم الثقافة الغربية التى تعرف عبرها على فن المسرح.. إلى أرض الواقع حيث ضرورة التوجه لجماهيره بأقرب الوسائط الموصلة إليها، تسعى معه لنمو (التراث) – لا تعبدا فى محرابه. وبحثا عن بذور درامية يستنبتها فى أرض غير مهيئة لها، وإنما لإعادة النظر فى ذلك التراث، والبحث عما يمكن أن تمتد به داخل العمل الإبداعى إذ بدأ بمسرحية من فصل واحد بعنوان «غريب فى بلبيس» ما بين عامى ٦٥–١٩٦٦، والتى لم يتح لها النشر إلا فى عام ١٩٨١ ضمن المجموعة المسرحية (شجر الصفصاف)، الصادرة من هيئة الكتاب سلسلة (مسرحيات عربية). وفى هذا النص كان يحاول العثور على لغة مسرحية جديدة من خلال الموروث الشعبى. فقد حاول فى هذا النص أن يعثر على لغة مولودة من بطن قاموس السيرة الهلالية اللغوى. والتى هى مابين الفصحى والعامية دون الدخول فى تنوع اللهجات واختلافها – حيث كان مقياسه الأساسى هو اقترابها من الفصحى وقواعدها أو ابتعادها، وبين تشكيل أو إعراب، لتصبح لغة خاصة متميزة ومختلفة عن لغة الحياة اليومية المستهلكة أو الفصحى المتقعرة أو فصحى الصحافة المبسطة. أو اللهجات البدوية والشامية والمغاربية المختلفة لتصبح لغة ذات خصائص احتفالية أو طقوسية تميزها عن لهجات الحياة اليومية.

وتدور أحداث هذه المسرحية حول واقعية نزول أبى زيد وأولاد أخته مدينة بلبيس - المدخل الشرقى لمصر.. فى سبيلهم لريادة طريق تونس ومعاناتهم فى البحث عن طعام، وهى الواقعة التى انتشرت أبيات السيرة حولها "فتنا على بلبيس وياما جرى لنا.. بلد تبيع العيش بالميزان.. فتنا على بلبيس وياما جرى لنا، بلد تبيع المش بالفنجان". ويتحول أبوزيد فى هذا النص إلى مايشبه شخصية دون كيشوت الباحث عمن يبارزه، وعن تقاليد الفروسية والشهامة والمروءة فلايجد سوى الخوف والجبن فيسلم نفسه طوعا - كسجين - لعسكر الوالى.. ومن هذا النص يبدأ كاتب هذه السطور فى بداية السبعينيات فيقدم مرة أخرى أبوزيد فارس بنى هلال - غريب فى بلبيس.. والتى لم يتم نشرها فى سلسلة مسرحيات عربية الا فى عام ١٩٨٧ - لكنها قدمت على خشبة مسرح السامر عام ١٩٨٣ ثم قدمت بعد ذلك عدة مرات حتى فى بلبيس نفسها - حيث تحولت إلى نص من ثلاثة فصول. والنص الجديد صياغة مختلفة تنفس موقع الأحداث. وتطور موضوعها حيث تتعرض لمعنى البطولة، وحيرة البطل الفارس وتمزقه مابين هذا الذى خرج من أجله وهو إنقاذ قبيلته فى نجد من الجفاف والقحط وبين مواجهة محنة القهر التى يتعرض لها أبناء بلد عربى آخر، والسعى إلى إعادة حاكم عال إلى مكانه. ذلك الذى اغتصب عرشه (الزناتى خليفة)، ونكتشف أن فروسية أبى زيد قامت على النعرة القبلية الضيقة المحدودة، فلا خلاص إذن للشعب العربى إلا بأبطال يؤمنون بالخلاص المتصل الثقافى لهويتنا القومية.

بينما يعلق الناقد (حازم شحاته) على عرض (الشافعى) ١٩٩٤ متسائلا (فى العدد الرابع من مجلة [ملتقى القاهرة العالمى لعروض المسرح العربى الأول] من ١٥-٢٤ ديسمبر ١٩٩٤) هل يمكن استخدام دراما السيرة ومؤديها (الراوى الشعبى) فى سياق فعل خشبة كلاسيكى وتعبيرى فى آن، إن دراما السيرة لها سياقها وجمهورها، ودراما المحاكاة لها سياقها وجمهورها، ولكن هذا لايمنع من تفاعلها اذا كان المتلقى يعيش الثقافتين - ولكن المشكلة تكمن فى قدرة العرض على صنع النسق الفكرى والتقنى الذى يجمعهما.. وعن تجربتى كمتفرج فقد كان الحال المسرحى المرتبط بالراوى الشعبى فعالا. رغم انتزاعه من سياقه وجمهوره ونجح العرض فى توظيفه. ولكن فى

الوقت نفسه كان خط التواصل ينقطع فى اللحظات التى يتم فيها الانتقال من أسلوب إلى آخر.. خاصة أن المخرج أراد جمع كل شىء فى مشاهد مسرحية متفرقة، كان كل منها يشوش على الآخر ولايتفاعل معه. وقد استخدم النص اللفظى كذلك ثلاثة مستويات لغوية هى الشعر الشعبى، والعامية اليومية، والفصحى، وكان التراوح بينها عملية شاقة فى التلقى.. ولكن فى النهاية فإن العرض قد قدم تجربة للراوى الشعبى أثبت فيها أنه يمكنه أن يتسيد خشبة مسرحية ويتكيف معها حتى ولو كانت من ثقافة أخرى وأمام جمهور يتأمل فى صمت ولايشاركه أداء النص.. كما تعود هذا الراوى.

ونود أن نشير هنا إلى أن المسرح المتجول قدم عرضا فى نهاية عام ١٩٨٣ بعنوان (الجازية) تأليف محمد سعيد وإخراج جمال الشيخ. وقد يتبادر إلى الذهن عند قراءة عنوان المسرحية شخصية الجازية الهلالية صاحبة الشورى بين رؤوس القبيلة، كذا قد يذكرنا العنوان بجازية الساقية، وهى رأس الساقية ذات الذراعين المتدين، ويركب فيها العمود الهوية التى يعلق بها الحيوان الذى يدور مع دوران الساقية.. لكن (الجازية) هنا فى هذه المسرحية تمثل (إيزيس) فى الديانة الفرعونية الشعبية القديمة.. التى تنتظر عودة ايزيس وابنها حورس لينتقم من إله الشر. وقد رضع المؤلف مسرحيته بعض الحكم والأمثال والأغنيات الشعبية التى هى أبعد ماتكون عن السيرة الهلالية.

وكان كاتب هذه السطور قد استوحى أعمالا مسرحية من السيرة الهلالية فى وقت مبكر الجماعى تفرزهم محن هذا الشعب.

وفى عام ١٩٩٢ يشارك كاتب هذه السطور من خلال مسرح الطليعة فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بعرض تنويعات هلالية قام بإخراجه د. عبد الرحمن عرنوس، وهو عرض يعتمد على السينوغرافيا. وهو عبارة عن بانوراما لتغريبة بنى هلال للإفراج عن محابيسهم (يحيى ومرعى ويونس) فى سجن تونس.. حتى يصلوا إلى هناك، ويلتقوا بالزناتى ويقتله دياب. ويستولوا على تونس، وتختلف لغة هذا العرض التى قدمت للجمهور عن اللغة التى توصل إليها كاتب هذه السطور فى أعماله السابقة.. ويبقى نص المؤلف مصاغا بنفس أسلوبه وإن لم يقدم للجمهور. نظرا لأن المخرج تدخل

فى صياغة حوار النص المعروض. وحول النسيج اللغوى الخاص به إلى نسيج لغوى مخالف يعتمد على تلاحق الكلمات بتنغيم سريع الدفقات للألفاظ. وهو ما يبتعد كثيراً عن روح السيرة الهلالية والبحث عن لغة خاصة مشتقة من قاموسها، ومازال النص الأصلى لم ينشر بعد.

وفى عام ١٩٩٣ قدم كاتب هذه السطور مسرحية الجازية الهلالية فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى من خلال فرقة فلاحين المنصورة التابعة لفرق الثقافة الجماهيرية، ومن إخراج ابراهيم الفو معتمدا فيها على وقائع خاتمة للسيرة الهلالية فى ديوان الأيتام، وعلى كتاب الباحث التونسى عبدالرحمن قيقه «الجازية الهلالية» الذى جمع فيه جانبا كبيرا من الرواية التونسية عن شخصية الجازية.. ويبرز فى هذه المسرحية دور الجازية بنت سرحان فى جمع شمل القبائل الهلالية، وتتحول رغبتها فى الانتقام من دياب زعيم الزغابة الذى نكل ببنى هلال وعلقهم على المشانق بعد أن قتل شقيقها السلطان حسن بن سرحان.. إلى مواجهة كارثة الغزو الأجنبى.

وفى نهاية عام ١٩٩٥ – ألف كاتب هذه السطور مسرحية السفيرة عزيزة، وعندما طلب منى المخرج الشاب ياسين الضوى – نصا ليقدمه فى بيت ثقافة كوم أمبو بمحافظة أسوان أعطيته النص ليطلع عليه، وكنت قد اعتمدت فى كتابة هذا النص على كتاب أو «ديوان الريادة البهية» – أحد أجزاء السيرة الهلالية، وكذا الروايات المختلفة – الشفاهية والمكتوبة – فى شمال مصر وجنوبها لقصة حب عزيزة ويونس الشهيرة.. خاصة الجزء الأول من موال عزيزة ويونس الذى ينشده بعض المنشدين فى الفيوم، وجمعه الكاتب شوقى عبدالحكيم ونشره فى مجلة الهلال – عدد مايو ١٩٦٨ – حيث تكونت من هذه المادة الخام.. الحبكة والأحداث وبناء المشاهد والشخصيات والوصول إلى المضمون، وطلب المخرج تغيير وإعادة صياغة لغة الحوار – والتى أحرص على أن أنسجها أصلا – من باطن قاموس السيرة الهلالية، وموال عزيزة ويونس فى الفيوم – وقد قمت بنشر النص مع نص «غريب بلاد المغارب» عام ٢٠٠٩ والمستلم أيضا من السيرة الهلالية.

ويشارك الكاتب المسرحى (السيد حافظ) فى استلهام السيرة الهلالية عندما كتب مسرحية «أبو زيد الهلالى» للأطفال عام ١٩٨٥، والتى تم عرضها فى الكويت فى نفس العام من إخراج محمد سالم - فى عرض حفل بالأغانى والاستعراضات، وشارك فيه نجوم المسرح الكويتى. وقد نشر هذا النص للمرة الأولى فى لبنان عام ١٩٨٧.. ثم أعيد نشره بالقاهرة عام ١٩٩٤ فى سلسلة (أدب الأطفال) التى تصدر عن الهيئة العامة للكتاب.. مزينا بالصور، وفى (٦٦) صفحة. وتدور أحداث المسرحية حول خروج قبائل بنى هلال من صحراء بخر.. بحثا عن الماء والكلأ، وإبراز أحوال الجزيرة العربية، وماكان يصيبها من قحط وجفاف قبل ظهور النفط، وأبرز شخصيات هذه المسرحية هما (أبو زيد ودياب).. أما (يحيى ومرعى ويونس)، فهم شخصيات ثانوية. ويكشف هذا النص.. فى مشاهد قصيرة - حالة الوهن والضعف وإسقاطا سياسيا حول المقارنة بين حال شعب الجزيرة العربية الذى كان فقيرا فى الماضى.. ثم أصابه الثراء فى الحاضر بعد ظهور النفط، وأن الشعب الحالى الغنى لم يكن بهذا الشكل فى الماضى، وأن الآباء والأجداد لم يولدوا وفى فهم ملعقة من ذهب كما هم الآن أطفال اليوم فى دول الخليج.

وفى تونس.. ساهم الكاتب الراحل (الطاهر قيقه) - مع والده - أبرز دراسة السيرة الهلالية فى تونس (عبد الرحمن رقيقه) - فى التعريف بكنوز السيرة الهلالية، وقد كتب محمد المرزوقى الكاتب المسرحى التونسى مسرحية الجازية الهلالية عام ١٩٩٠، وقدمها المسرح هناك عام ١٩٩٣، وأعيد نشرها فى العام نفسه، الا أن النص المنشور لم يصلنا حتى الآن، حتى يتسنى تناولها بالعرض والتحليل.. والدراسة.. وربما كانت السيرة الهلالية مصدر إلهام لكتاب آخرين لم تصلنا أعمالهم ومطلوب البحث عنهم أو إعادة اكتشافهم، ولذا أتصور أنها ستظل منبعا ثريا لاينضب معينه لكثير من الأعمال المسرحية فى المستقبل.

«سعدى ومرعى» ١٩٩٨، ومن إخراج أشرف زكى - فبدت أحداثها أقرب إلى أحداث «عزيزة ويونس» التى كتبها (بيرم التونسى) عام ١٩٤٥ - كما تدخل فى

صياغتها محمود جمعه فامتسخت ملامحها، ولجأ المخرج إلى شكل السرد لدى شاعر الربابة وتتجسد الأحداث من خلال مشاهد فردية ومونولوجات أو حواريات ثنائية ومنفصلة لايربطها بناء محكم، كذلك اختلفت أحداثها مع السيرة الهلالية فى بعض التفاصيل سواء فى رحلة أبى زيد إلى تونس مع أولاد أخته يحى ومرعى ويونس أو فى حقيقة مقتل سعدى على يدى دياب.. كما اتسم الحوار المسرحى بالبعد عن قاموس السيرة وروحها ومناخها العام.

السير والملاحم الشعبية الأخرى والمسرح العربى:

وهناك سير أو ملاحم أخرى يلزم البحث فى طبقاتها المتعددة كمصدر شعبى تراثى يمكن توظيفه كمادة مسرحية خام يستطيع المسرح العربى أن ينهل منها، ويستمد مادته من مفرداتها بإعادة هيكلتها أو صياغة هذه المفردات بمفهوم عصرى.. للتعبير عن الوجدان الشعبى ومخاطبة العقل الجمعى بطريقة مباشرة.. تؤدى إلى التناغم والتوحد مابين هذا المسرح والجمهور العريض، وهى الأشكال الأكثر قربا وتشابها مع شكل المسرح بمعناه الغربى.. وهى الأشكال الشفهية والمكتوبة، والتى كان بعضها منبعا ثريا لإلهام الكثيرين من كتاب المسرح العرب، وهى السير والملاحم الشعبية التى كانت شفاهية ودونت فى كتب مثل ملحمة أو سيرة الظاهر بيبرس.. التى تتضمن أحداثها حلقات كثيرة، وتكثر فيها الوقائع والأحداث، وتزدحم بالرجال والنساء، وتتسع رقعة الأرض التى كانت مسرحا لها لما تعج به من مواقف وحروب، وقد استلهمها شاعرنا الكبير بيرم التونسى فى حلقات إذاعية فى الخمسينيات، وفى الثمانينيات كتب د. عبدالعزيز حمودة مسرحيته «ابن البلد» مستلهما بعض أحداثها. والملحمة تروى سيرة البطل الظاهر بيبرس.. إبان عصر المماليك، ويشاركه أبطال يواجهون عدوا جباراً يشاركه أنصار حتى من العرب.. وهذا العدو هو جوان.. فالصراع هنا بين العرب والصليبيين، وتصور الظاهر بيبرس كمخلص ينتظره الناس ليرفع عن كواهلهم الظلم ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط والعدل، ويتميز هذا

البطل بقدرته على التنكر والبدع والحيل، وله علاقات حميمة بالفداوية الذين يتصفون بالفروسية والجرأة والفداء، ومن الشخصيات الرئيسية فى هذه الملحمة جمال الدين شيحه وملاعيبه (ملاعيب شيحه)، وعثمان بن الحلبى، ومعروف حجر. أما ملحمة أو سيرة سيف بن ذى يزن فتعد صدى لمشكلات سياسية عاشها الشعب العربى فى فترة من تاريخه.. حينما كانت الحبشة تمثل ركنا أساسيا من أركان العالم المسيحى، وكانت لهذا السبب تهدد مصر البلد الإسلامى بأنها ستمنع عنها ماء النيل.. لكنها تفشل.. لأن شعب مصر يمتلك كتاب النيل السحرى الذى يجعل مياه النيل تتدفق فى بلاد مصر دائما، وتدور أحداثها حول نضال البطل سيف بن ذى يزن بمساعدة حكامة ابنة الحكيمة عاقلة.. بوصفها فى دخول مدينة فيمر التى يحكمها مع عافصة أخته فى عالم الجان والتى تنقذه من أى ورطة يقع فيها.. كما تتضمن الكثير من المغامرات المثيرة وقصص الحب وإبراز شخصية سيف أرعد وتعصبه لدينه وبلاده بوصفها ممثلة للزعامة المسيحية، وشخوص هذه الملحمة تدفع الحياة إلى التطور، وبدونها تظل الحياة جامدة عن الحركة، وهناك شخوص معارضة لتطور الحياة مثل قمرية، وسيف أرعد، وسفرديون، وسنديوس والكهين الشعشعان، والملك العملاق - ولم تنل هذه الملحمة الاهتمام الكافى من المسرحيين - وإن كانت قد حظيت بنوع من إعادة الصياغة فى قالب روائى قام بها فاروق خورشيد فى السبعينيات - كما قدمها فى حلقات إذاعية مسلسلة فى يناير ١٩٩٩ وملحمة أو سيرة حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب التى نصب تأليفها - وهى فى عدة آلاف من الصفحات - إلى أبى الحسين على بن الأثير الجرارى ٥٥٥-٦٣٠هـ والتى تضم نضال حمزة العرب - قائد الزحف العربى، ونائبه وساعده الأيمن عمر العيار ضد كسرى أنو شروان ووزيريه بختك، وبزرجمهر.. للتحرر من الجزية التى فرضها كسرى على العرب فى كل عام منذ أيام النعمان بن المنذر أحد ملوك الحيرة، وقد استلهم هذه الملحمة الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة فى نص مسرحى شعرى بعنوان حمزة العرب ١٩٧٥ وملحمة «فيروز شاه»، وهو الفارس الهمام والملك المقدام، أفرس أهل زمانه، وأشدهم إقداما وأعظمهم حبا وغراما، وحبيبته عين الحياة ذات الجمال، وصراعه ضد الملك الجبار العنيد (يهن) حتى مات.. فتولت ابنته

ورد شاه المملكة، والتى تم اغتصابها عندما كانت صغيرة، وعندما ولدت وليدها وضعته فى صندوق وألقت به فى البحر.. فقذفته الأمواج إلى إحدى موانى فارس.. حيث سيصبح هذا الرضيع فيما بعد فيروز شاه البطل الشجاع والمقاتل الجسور، وللأسف لم يقترب من هذه الملحمة أحد أو يستلهمها كاتب. وملحمة أو سيرة الأميرة ذات الهمة وولدها عبدالوهاب، والأمير أبو محمد البطال، وعقبة شيخ الضلال، وشومدرس المحتال، والملحمة تعد أكبر سجل لتاريخ العرب وحروبهم وأخبار ملوك مصر والشام وبغداد وغيرها من بلاد الإسلام وبلاد الإفرنج، وماتتضمن من فتوحات والجهاد فى سبيل الله، ومنزلة المجاهدين عند الله وماتضمه من شخصيات مثل: ظالم ومظلوم، وميلاد ذات الهمة، التى تتدرب على السلاح، وتقتل فرنج، وعشق الحارث لها، وعقبة بن مصعب، وحصار مدينة أمد، وخطة الحصين بن ثعلبة، وهزيمة الروم، وكيف تلد مولودا أسود، بمعنى تقسيم حكاية المسرحية إلى مراحل أى (فصول)، وتجميع الشخصيات الشخصيات المتعارضة حول حدث معين، وتبال عبارات الحوار فيما بينها، وهذا يعنى أن الجانب الجوهرى، روح المسرحية، ظل عربيا، يدل على طبيعة المشهد العربى، فاللغة العربية (المسجوعة أحيانا) لغة جميع الشخصيات والاستشهاد بالشعر والأقوال المأثورة يشيع فى أثناء الحوار، ومشاهد الغناء والرقص الجماعى تمثل مساحات للترفيه وتهدئة الصراع استعدادا لاستئنافه من جديد، والإيمان القدرى بالعدل وانتصار الخير سائد فى المسرحيات. والمفارقة الرابعة هى: أن التراث العربى – على أنه لم يعرف فن المسرح (أو فن العرض المسرحى تحديدا، فإن هذا الحكم (قد) يصدق على التراث المكتوب باللغة العربية الفصيحة، أما تراث اللهجات العامية، التراث الشعبى، فقد عرف فن خيال الظل وغيره من أشكال الفرجة. ويتسائل – فما الهدف الذى تقودنا إليه هذه المفارقات؟ ويلخص هذا الهدف فى ثلاث نقاط مركزة هى: أن فنون المحاكاة غريزية – لايملك أحد أن يحكم على ثقافة ما بأنها تخلو منها، وأن الشكل الغربى للمسرحية يناسب الحضارة الغربية، ولكن ليس شرط ووجود يتمتع بالحتمية، وأنه – على أحسن الفروض – شرط كمال، وأن فنون العرض الشعبية كانت موجودة، ومتداخلة مع النشاط المسرحى الذى استرفد وليس استورد الشكل الغربى للعرض، ويتسائل أخيرا: عن ماهية هذا المسرح الذى لم يعرفه العرب، وهل من المحتم

أن يكون طبق الأصل على المسطرة الأوروبية؟ ويستشهد بكتاب «وقفات مع المسرح العربى» تأليف السورى على عقله سرحان - دمشق ١٩٩٦ الذى يشير إلى أن أقوى إنتاج للخيال، وغوص فى فكر الإنسان ومشاعره نجده ماثلا فى أشعار المتصوفة وقصصهم، وأن عناصر المسرح الثلاثة (الحركة، والكلمة، واللحن) تتحقق فى نسق طقوس حال الطواف بالكعبة قبل الإسلام، وهو طقس دينى قديم عربى كان يجمع بين الصوت والكلام والحركة وجماعية الأداء - وطقوس عبادات الأصنام والأوثان، وتجمع الناس وأدائهم الحركى حولها، والمهرجانات الأدبية فى سوق عكاظ، وطقوس الاستسقاء، وفعل النياحة والنائحة.. فالنائحة صاحبة مهنة، تدخلها فى فن الممثل - لأنها تتقمص شخصية المحزون، وتجند طاقتها المظهرية من حركة، وإشارة، وثياب، وتنغيم للصوت، وكذلك المنافرات - حيث يتهاجى ويتفاخر رجلان بينهما حكم، ومجالس الغناء، والكوميديا المرتجلة على مهارته، وغنى ندرانه = نوادره، وسيطرته التامة على جسمه وحواسه وانفعالاته، وأنه كان للعرب عروضهم الحركية الموسمية وهناك نصوص حكائية تتقبل - بشئ من التعديل - وأن تعاد معالجتها فنيا، فتصلح أن تكون أساسا حكائيا لمسرحيات ناجحة مثل كليلة ودمنة.. كما يشير الكاتب إلى دعوة التونسى [الطاهر قيقة] الكتاب لأن يلتفتوا إلى التراث القصصى العربى، ويستنبطوا منه أشكالا تخدم المسرح، والمعركة بين ذات الهمة وملك البرغل، وتدبير دويب ومكائده الذى ينتهى بانهياره وفنائه، وقصة غرام محمد البطال وزواجه بالشريفة (علية بنت العلوى)، والملحمة منسوبة فى تأليفها إلى عدة مؤلفين هم: على بن موسى الحقاينى، وابن بكر المازنى، وصالح الجعفرى، ويزيد بن عمار المزنى، وعبد الله بن وهب اليمانى، وعوف فهد الغزارى وسعد بن مالك التميمى، وأحمد الشمشاطى.. وقد استلهمها الشاعر عزت عبدالوهاب فى نص مسرحى بعنوان «ذات الهمة» وصاغ فكرته ونسجها حول مساواة الرجل بالمرأة والدفاع عن حقوق المرأة فى العصر الحديث من خلال مشاهد قصيرة لبعض مواقف الملحمة القديمة. وملحمة أو سيرة عنترة بن شداد التى تدور حول نشأة عنترة كعبد أسود لأن أمه زبيبة جارية، ومعاناته من الظلم، ولوعته فى حب ابنة عمه عبلة، وتصديه للدفاع عن القبيلة ضد غارات القبائل المعادية كى تعترف به قبيلة بنى عبس كابن شرعى لشداد، وقبوله التحدى فى أن يجلب النوق العصافير كمهر لمحبوبته

عبلة التى ينافسه فيها عمارة، ويعود بعد رحلة الأهوال بالمهر - بعد أن ظنوا أنه قد مات - لينال عبلة، ويصبح بطل القبيلة الشجاع وشاعرها الذى يتصدى لحرب الأعداء، ويدافع عن أعراض القبيلة. وقد استلهم هذه الملحمة يسرى الجندى فى مسرحيته «ياعنترة».. قام بإخراجها أكثر من مخرج.. كذلك استلهمتها السينما فى عدد من الأفلام الروائية أخرج أغلبها نيازى مصطفى.. كذلك استلهمها محفوظ عبد الرحمن فى صياغة مسلسل تليفزيونى فى أواخر الستينيات فى شكل حلقات روائية من إخراج المخرج السورى (عباس ارناؤوط).

وفى هذا السياق أشير إلى كتاب شيق للناقد د. محمد حسن عبدالله «هو» المسرح المحكى - تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى - حيث يبدأه مع مجموعة من المفارقات هى: عندما لم يكن للقصة العربية الحديثة وجود (على المنوال الغربى بالطبع) كان المسرح العربى قد تأسس على يدى القبانى، والنقاش، والخياط، وصنوع، والقرداحى، والمفارقة الثانية هى أنه قد تم النظر إلى خيال الظل، كما تم النظر إلى مشاهد التعازى الشيعية التى تمثل مشهد الإحاطة بالإمام الحسين واستشهاده، ومشاهد الوعظ والتذكير التى كان يقوم بها بعض المتصوفين منذ العصر الأموى - وقد تم النظر إلى هذه العروض على أنها منقطعة تماما عن خط المسرح العربى وزمن بدايته، ولكن هذا غير صحيح والأدلة تشهد بعكسه، شريطة أن يعمل بهذا الشرط الذى قال به يوسف الشارونى، وهو: أن نعد الشكل المسرحى الغربى ثمرة لبيئة وتطور حضارى خاص، لايلزمنا أن نطبقه على فنون العرض الحركى عندنا.. فلكل سياق ثقافى - طريقته الخاصة. والمفارقة الثالثة هى أن المسرحيات المبكرة التى صنعها مارون النقاش وأبو خليل القبانى، من بعده - لم تستجلب من الشكل المسرحى الغربى المألوف - إلا الإطار (الرواية) فى هذا التراث، وكذلك يشير إلى مقولة عبدالكريم برشيد أن الأذن هى أداة الإدراك الجمالية الأساسية والمعرفية لدى العربى - كما جاء فى دراسته (التراث العربى والمسرح) ١٩٨٤ ويطرح الكاتب سؤالا: ماهى طبيعة المسرح المحكى وموضوعية أسسه الجمالية؟ والإجابة هى أن المسرح المحكى يعتمد على نصوص مكتوبة - فى غير صيغة مسرحية جاهزة بالطبع. ويرى المؤلف أن القضية هى: أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، ويصدر عن خيال مسرحى،

وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحى، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية، وليس الحوار، لأن الحكى كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هى الطريق المدرب لالتقاط الجمل وليس العين، ولأن التمثيل لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية، على الأقل إلى تخوم العصر الذى اختار منه هذه النصوص، ويشير إلى أن بريخت قد راعى طريقه الحكى ووضعها إطار للسياق المسرحى - أما المسرح المحكى فعكس ذلك - لأنه يكشف عن مقومات التصور والتفكير الدرامى فى أعمال كتبت لتقدم عن طريق الحكاية. ويقوم المؤلف بدراسة سبعة نصوص من مصادر مختلفة بين الأدب، والتاريخ، والأخبار، والتراث الشعبى، وتلتقى فى أن وراء صياغتها فكرا مسرحيا، واستحضارا لطرائق التشكيل المسرحى لتبنى موقفا، أو تستخرج المفارقة، أو تستهدف إبراز المألوف فى صورة النادر.. إنها تتحرك أى مواقع مسرحية - بطبيعة إدراكها وتشكلها، وهذا هو القاسم المشترك بينها، والنصوص السبعة مأخوذة من الكتب الآتية: مصارع العشاق، لابن السراج القارى بعنوان «الحسناء والقبيح)، «مقامات بديع الزمان الهمزانى» بعنوان (النصاب والطماع)، «أخبار الحمقى والمغفلين» لابن الجوزى بعنوان (المغفل)، «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» تحقيق المستشرق - هنس وير - بعنوان (كابوس ليلة صيف)، «المستجاد من فعلات الأجواد» للقاضى التنوفى بعنوان (كف ومعصم)، «تزيين الأسواق فى أخبار العشاق» لداود الانطاكى بعنوان (لعبة الحب والزواج) وهو يستشهد بهذه النصوص وكتابها - لأن موهبة الأدباء موهبة مسرحية فى جوهرها، ويتوفر فيها مقدرة التشكيل الفنى للمشهد، وطريقة إشخاص (الأبطال) فى علاقة مواجهة تقوم على تعارض الأهداف أو الإرادات، مما ينشئ صراعا، وانتقادا لموضوعات محددة وجادة، وتضيق مجال الحركة، وغلبة الحوار بحيث يسيطر على الصياغة.. لكن هذه النصوص لا تعتمد على مادة حكائية يمكن إعادة تشكيلها فى صياغة مسرحية، والمفارقة هنا - بين مايدعو إليه هذا الكاتب تحت مسمى مصطلح (المسرح الحكائى) ليس التدليل على وجود قصص وأخبار وحكايات غريبة تستجيب للمعالجة المسرحية - فهذا أكثر من أن يحصى فى تراثنا، وإنما الأمر - تحيدا - أن التصور المسرحى، ومايستتبعه من شروط فنية، متحقق بالفعل فى عدد غير قليل من

الحكايات العربية، وليس من المجافاة لفن المسرحية أن نعدها مسرحيات ذات صيغة عربية حكائية، باعتبار أن فن الحكى، هو الفن الأصيل المتجذر فى أرضنا الثقافية، وتكون المسرحية المحكية تنويعا عن الشكل المسرحى المعروف، والشائع - بالطبع فى الغرب، وهو تنويع يعنى مطلب الأصالة التى تلمح إليه حضاريا فى هذه المرحلة، كما أنه يحرر مقايسنا الأدبية من سيطرة مقاييس الإبداع الغربية. فالمسرحية المحكية ليست صيغة مشوهة من المسرحية الممثلة، وليست صيغة مهجنة من نوعين أدبيين: المسرحية والحكاية، وهى تشكيل فنى خاص يستطيع - دون غيره من أشكال وسياقات الحكى - أن يحقق جماليات خاصة به، ويستجيب لتصوير وتشريح مواقف وأحداث وشخصيات، ويجسد مشاهد وحالات، لايسهل أن تلقى قياد أسرارها لطريقة أخرى من السرد، وتفور فيها عناصر التركيز الذى يساوى الفكرة أو المقدمة المنطقية، واختيار اللحظة الدرامية، وتتوفر فيها شروط المسرحية المحبوكة التى يجب أن تكون شديدة التركيز فى الحجم، وبها عدد قليل من الشخصيات، ووجود أطراف الصراع، واتسام الحيز المكانى والزمانى بالاختصار الشديد أو الصراع بين طرفين متباعدين باديا منذ الوهلة الأولى.. حتى تنتهى المسرحية بانتهائه - كذلك يتوفر فى تلك النصوص السمات الآتية وهى: الاهتمام بالشخصية، وصراع الطبائع المتعارضة، والتعارض المحرك للدراما، والتناقض، ويحدد الفرق بين مايعنيه بالمسرح المحكى، وماعناه كتاب سابقون فيما يقارب هذا، وهو: استنباط وسائل عرض مسرحى عربية، والاهتمام بشكل العرض المسرحى، وبأشكال الترفيه فى التراث العربى، والسعى إلى استخلاص [طريقة عربية] فى [تشخيص] النصوص أو تجسيدها على المسرح.. حيث يمكن أن نجد تشكيلا مسرحيا لا يلتزم بطريقة المسرح الأوروبى فى توزيع العبارات الحوارية على صفحة الورق.. لذا أتصور أن هذا الكتاب الجاد يعد حفرية جديرة بالاهتمام فى مجال الحفريات التى قام بها الكثيرون من قبل فى [حفريات البحث عن المادة المسرحية الخام]، وهو إضافة هامة تثرى الكتابة المسرحية العربية.. بل وتثرى أيضا أشكال العرض المسرحى ولغات خشبة المسرح.

التأصيل والتجذير في مسرحنا العربي

(عز الدين المدني) نموذجا..

يقرر الناقد التونسي [د. محمد المديوني] في كتابه «مسرح عز الدين المدني والتراث» ١٩٨٣ أن الكاتب (عز الدين المدني) يحاول أن يستلهك بعض الخصائص الجمالية المستعملة في فنون الإنشاء العربي الإسلامي ويحاول توظيفها لبناء جمالية للكتابة، ذات خصوصية ومن بين هذه الجماليات مثل: [الاستطراد] - الذي يبدو في تداخل الأغراض، والتراكب في الأحداث، وإلقاء الكلام على عواهنه، وتكديسه على بعضه البعض، وفي سرد روايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد، وفي إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقا على ماغمض في إحدى جزئيات رواية من الروايات - كما بدا ذلك في مسرحيته «ديوان الزنج» ١٩٧٣، ومثل [الانتحال] وهو الاستحواذ على كلام الغير ونسبته للنفس أو نسبة صفة ليست من خصائصه - كما في مسرحية «مولاي السلطان حسن الحفصي» ١٩٧٧، ومثل [التضمين] وهو استعمال كلام يتماشى مع سياق الخطاب فكأنه الاستشهاد والاستدلال - أو بإدخال بعض التحوير على المادة المضمنة كما في مسرحية «الغفران» ١٩٧٧ - كذلك لجأ عز الدين المدني إلى بعض الألعاب - انطلاقا من أن التمثيل إنما هو شكل من أشكال اللعب.. مثل توظيف لعبة الورق كإطار للإعلان عن الوضع السياسي في تلك الفترة، وعلى التحالفات القائمة، ولعبة الشطرنج، الخرافة الشعبية، أو تقمص الأقزام لأدوار السلاطين، وإزالة كل هالة تقديس عن شخصياته ومواده ثم يأتي الناقد بعد ذلك في كتابه «إشكاليات تأصيل المسرح العربي» تونس - ١٩٩٣ - أي بعد عشر سنوات، فيرى د. المديوني أن مسرح عز الدين المدني لا يزال في مستوى التجريب - إذ لم يقف على منطق متماسك،

ولم يجدد جماليات نوعية متكاملة تصل إلى مستوى المنظومة المتماسكة المكونات – فبعض ماقترحه من فنيات اعتبرها الكاتب مميزة ليست فى حقيقة الأمر إلا تعبيرات عن فنيات غربية معروفة – فالاستطراد ماهو إلا الفلاش باك، أو الومضة التراجعية، وماهو إلا التغريب المستعمل لكسر الإيهام المسرحى، أو التقديم بوجه مكشوف، وأن أغلب هذه الفنيات البديلة – لا يخرج عن جماليات الكتابة فى المسرح الغربى. ويتسائل د. المديونى.. وهل يكفى أن نطلق تسمية تراثية من نوع الاستطراد، الانتحال، التضمين على فنية غربية حتى تصبح عربية أصيلة، وهل يمكن اعتبار هذا المسلك مسلكا ناجعا وموصلا إلى تأسيس المسرح العربى المنشود؟ ويقرر: إن هذا هو السبب الذى جعل تجربة عز الدين المدنى محدودة النتائج، ولا قدرة لها عن الإجابة عن الإشكاليات المطروحة والمتمثلة فى كيفية تبنى جنس من التعبير الفنى دون اعتماد فنياته – فى حين أن تلك الفنيات هى التى تكون عمليا ذات الجنس ويقول: ويبدو جليا – محدودية توظيف فنيات الإنشاء العربى فى بناء كتابة مسرحية متميزة، لامسرح عند العرب لم يتجاوز عند عز الدين المدنى مستوى التطلعات، وأن عنوان البيان الذى أطلقه فى مقدمة مسرحية ديوان ثورة الزنج.. بيان حول استعمال الفضاء المسرحى فى هذا الديوان، لايفى بمحتواه – إذ أن مسألة الفضاء المسرحى واستعماله لا تتجاوز الفقرة القصيرة الأولى منه، أما ماعدا ذلك فلا علاقة له بهذا الأمر – إذ سعى طواله إلى التعبير عن تطلعاته إلى إرساء [جمالية]. لكتابة المسرحية العربية – داعيا المسرحيين العرب دعوة صريحة إلى التخلى عن فنيات الكتابة الغربية والبحث عن أشكال طريفة ومتميزة، ويكاد تنحصر الخصائص الجمالية الكفيلة بتحقيق هذا المسرح المتميز فى مفهوم [الاستطراد]، ويبدو نص «ديوان الزنج» محاولة منه لتطبيق هذه الميزات الجمالية الخصوصية (١). «إشكاليات تأصيل المسرح العربى»، تأليف د. محمد المديونى ص٥٧، ٥٨ تونس. ويعود المدنى إلى نفس الموضوع فى بيانه التالى نحو كتابة مسرحية عربية حديثة والذى نشره عز الدين المدنى أول الأمر عام ١٩٨٧، فى مجلة (الحياة الثقافية – تونس – العدد ٤ فبراير ١٩٧٨ من ص (٥) حتى (١٦) – عدد خاص بالمسرح)، وأعاد نشره فى تصدير الطبعة الثانية بمسرحية ثورة صاحب الحمار، وثورة الزنج، ولئن حافظ المدنى على

عنوان هذا البيان وعلى عناصره الأساسية - فإنه أدخل عليه فى نشرته الثانية تغيرات كثيرة - إضافة وحذفا وتعبيرا فى ترتيب مادته، ولعل ماسهل عليه الأمر - الشكل الذى اتسم به هذا البيان.. فلقد صاغه صاحبه فقرات متفاوتة الحجم تتسم بنوع من الاستقلال النسبى فيبدو النص بحكم شكله نصا مفتوحا قابلا للإضافة والحذف والتعديل - أما شواغل الكاتب فى هذا البيان فهى مسألة النص المسرحى بشكل خاص والنص المسرحى العربى بشكل أخص، تواتر فيه الإلحاح على أهمية نشأة النص المسرحى العربى، وتعددت فيه الشروط الكفيلة بتحقيقه فى أسلوب إنشائى غلب عليه تعابير التعجب والاستفهام حينا، والجمل التقريرية المعبرة عن مصادرات حينا آخر.. فى خطاب موجه للنفس تارة، وللغرب - عامة - تارة أخرى، وللكتاب والنقاد العرب تارات، ولم يخل نصه من شئ من الإعراب.. ولدته الأساليب الآنفة الذكر، وأكده ماتخلله من مدى شعرى وروح ساخرة - إضافة إلى تلميحات وإشارات مرتبطة بمسائل محدودة متصلة بأهداف ثقافية بعينها تمت فكرة نشر البيان.. فهو قد تحرر من قواعد العرض المسرحى الغربى، وخلق لنفسه بنى مسرحية صنع هو قوانينها الخاصة فلا يشغله بنية المسرحية الغربية ولا غير الغربية وموقف المشاهدة وغيرها من القواعد.. وللحق فإن - هم المسرح وليس الكتابة المسرحية فحسب - هى التى استولت وفى بداية السبعينيات على عقل ووجدان عز الدين المدنى منذ بداية كتابته للمسرح عام ١٩٦٩ - بعد أن بدا قاصا فى «رأس الغول»، و«خرافات»، و«الإنسان الصقر» و«حكايات من هذا الزمان» -، وتعاون منذ البداية مع المخرجين والممثلين فى مسرحياته، كان يحيا حياة المجموعة داخل الفرقة.. فعمل مع المخرج والممثل التونسى الراحل (على بن عياد)، ومع (المنصف السويسى)، وكان يسعى دائما إلى ابتكار أشكال مسرحية جديدة تتلائم مع المسرح العربى فى مجال التعبير الجسدى ومجال تعدد الخشبات، ومجال التعامل مع الزمن فى محاولة دؤوبة لتخليص المسرح العربى من محاكاة أشكال المسرح الأوروبى التى طغت عليه، واستنباط مسرح عربى يستمد أصالته وجدته من الأصول الشعبية على وجه الخصوص ببطء سيرها، وفترات الصمت، واستطراداتها، وأكد فى أعماله أن اللغة العربية نافذة فى الجمهور الواسع.. بشرط أن

تعالج لغة القوم معالجة مسرحية توصلها إلى أذهان الجمهور مباشرة، وقد أمن المدنى منذ بداية ممارسته للكتابة المسرحية بأنه كان خليقا بالعرب المعاصرين، لما تبنوا الفن المسرحى العربى وأعطوه الصدارة فى آدابهم وفنونهم، ألا يتبنوا منه إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال والاتجاهات التى رافقت النوع وكادت تمتزج بأصوله.. وأنه كان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا فى جوهر المسرح، ورفض أسبقية الغرب فى مجال فن المسرح، وإلى نفى احتكارهم لبداياته وأصوله - فقد عرف الشرق القديم المسرح حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لاتماثل المسرح الغربى وأشكاله، وأن النص العربى والتشبع به والوقوف على خصائصه والرسوب فى أغواره وليس بظهور المداح والأراجوز وغيره.. وهم ليسوا إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ ذاهية يرتاح إليها الصبى - ولم تأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور. ويرى - كما سبق أن أثرنا - أن الاستطراد هو الأقرب - من ناحية - إلى التعبير عن خصوصيات الذهن العربى والأقدر من ناحية أخرى، إذا ماعولج، على تحقيق فنية فى الكتابة المسرحية العربية.. تخرج عن نماذج الكتابة الغربية وتمتاز عليها بالمرونة، والحركة، وسهولة التفاعل، وتتيح للكاتب الخروج عن محور الكلام حسب عفو الخاطر، وفى تداخل الأغراض، وتعدد الروايات ذاتها - ففى الخروج عن منطق التصنيف والتنفيذ المعروفين منطقا آخر يوفر المتعة والفائدة، ومن شأنه الاستحواذ على الواقع المتشعب. واعتمد المدنى على التاريخ العربى الإسلامى كأحداث وشخصيات، وعلى الآثار المكتوبة، وعلى الأساليب والتعابير مثل الأشعار، وفقرات الشعر - استشهادا أو استدلالا، والاستطراد، والانتحال، وبعض التراكيب والقوالب الجاهزة، والارتكازات اللفظية فى تمييز ملامح بعض شخصياته، ونلاحظ أن المادة التاريخية هى الغالبة فى أحداث وشخصيات أعماله، وأنه انصرف عن الآثار الإنشائية من قصص وأساطير، وعن شخصياتها التى - مهما كانت قريبة من واقع الإنسان وتصوراته فإنها تبقى خيالية ومختلفة - فى نظره - وليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولاقدرتها على اقناع القارئ أو المفترج. ويميل المدنى إلى التصرف فى المادة التراثية، ولايبدو هذا التصرف اغتباطيا وعشوائيا - معتمدا على المعايشة بين زمانين أو أكثر، وعلى فنية

التزامن التى لاتحترم التتابع الزمانى، وعلى فنية - التركيب/ البقاء - التى تتعامل مع المادة التاريخية تعاملا يختلف عن تعامل المؤرخ.. فيتعمد المعايشة بين زمنين أو أكثر فى وقت واحد، ويعطى للحدث دلالات متعددة، ويعطى للشخصية أكثر من وجه ويجعل العلاقة بالمتلقى بعيدة عن البساطة. فهو عندما يتناول الثورة مثلا، تبدو والثورة فى أعماله قضية لا تهم فترة بعينها، وإنما هى قضية الإنسان وإحدى مهامه الأساسية. وهو عندما يتناول المادة التراثية يجعلها تخدم الحاضر والمستقبل وهى: مايتعلق بالثورات والانتفاضات، وأشكال الحكم وعلاقة الحكام والمحكومين، ووضعية المثقفين ودورهم، وجعل من نهايات مسرحياته نهايات مفتوحة ونهايات حاثة ومعينة ودافعة.

ويسعى المدنى فى أعماله لوضع الشكل الفنى كمسألة أساسية، ويحاول أن يبدع أشكالا لاتتفاعل مع الحساسية العربية الإسلامية.. انطلاقا من استقراء فنون التعبير التراثية، ولايكاد يخلو أى عمل من أعماله من مقدمة، أو تعليق أو ملاحظة نصية يعبر فيها عن تطلعه إلى مسرح مختلف وبديل عن المسرح العربى - تقليدية وطلائعية، ويدعو المسرحيين ألا يتبنوا الفن من المسرح العربى، إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال والاتجاهات التى رافقت النوع، وأن يبحثوا فى التراث على مامن شأنه أن يعوق تلك الفنيات. وذلك عبر استجلاء بعض الخصائص الجمالية المستعملة فى مختلف فنون الإنشاء، وتعمد تجنب كلمة مسرحية وأطلق على أعماله مسميات أخرى مثل: مسرحية شبه تاريخية ديوان مسرحى، رحلة مسرحية، رسالة مسرحية، ألوان تاريخية فى مسرحية الشعب، وينتهى د. محمد المديونى - صاحب المرجع السابق - إلى أن المدنى نظر إلى التراث على أنه رصيد من التراكمات، والمادة التراثية لاتخلو من النوع والاختلاف بل والتناقض، وأنه يبتعد عن أية نظرة ماضوية أو تقديسية للتراث الخالى من الجمود والبعيد عن الكمال، وأن لديه طابع نفعى فى التعامل مع التراث - ويبدو ذلك فى انتقاء المادة المقصودة لذاتها، وأن المادة التراثية المعتمدة يتم توظيفها فى حيز العالم الثالث.. مما أضفى نوعا من التباعد مثل: البناء بعد التحرير، دور المثقف فى البناء الوطنى، وعلاقته بالسلطة وبالشعب ويرى المديونى أن المسلك الذى اختاره لتحقيق بناء مسرح عربى متميز لم يزل فى حاجة إلى نظرة أكثر شمولا

للحدث المسرحى، وأن الأمر يحتاج إلى دراسة التجارب التى سعت للخروج عن النمط الأرسطى وما بعد الأرسطى، والمطلوب دراسات ميدانية لمختلف تجليات الإبداع المسرحى دراسات مقارنة، وتجنب كل ماهو كلام حول الكلام وخطاب حول خطاب].

وقبل أن نصل إلى رأى فى تلك القضية الشائكة وهى: [هل بعض ما أقترحه المدنى من فنيات اعتبرها مميزة ليست فى حقيقة الأمر إلا تعبيرات عن فنيات غربية معروفة فالاستطراد - ماهو إلا الفلاش باك أو الومضة التراجعية، وماهو إلا التغريب المستعمل لكسر الإيهام المسرحى.. إلخ، وأن أغلب هذه الفنيات البديلة لاتخرج عن جماليات الكتابة فى المسرح الغربى، وهل يمكن أو يكفى أن نطلق تسمية تراثية من نوع الاستطراد، الانتحال، التضمين على فنية غربية حتى تصبح عربية أصيلة؟ وهل يمكن اعتبار هذا المسلك ناجحا وموصلا إلى تأسيس المسرح العربى المنشود؟ وهل حقا كانت تجربة المدنى محدودة النتائج، ولاقدرة لها على الإجابة عن الإشكاليات المطروحة والمتمثلة فى كيفية تبنى جنس من التعبير الفنى دون اعتماد فنياته - فى حين أن تلك الفنيات هى التى تكون - عمليا - ذات الجنس، وأن توظيف فنيات الإنشاء العربى فى بناء كتابة مسرحية متميزة لم يتجاوز عند المدنى مستوى التطلعات؟ وأتصور أن المسميات متشابهة لدى الإنسان فى كل اللغات تقريبا، وأن محاولة المدنى تجذير وتأصيل المصطلحات العربية هو نوع من الاجتهاد المحمود، ولا يقلل من شأنها تشابهها مع المصطلحات الغربية.. أو أنها [تعبيرات عن فنيات غربية] معروفة كما حدث للاستطراد والانتحال وغيرها.. فالمسألة ليست مسألة فنيات أو مصطلحات، وليست - أيضا - مجرد استلهام التراث.. لأن ذلك ليس كافيا لأن نحقق مسرحا أصيلا وفعالا ومميزا.. وإنما العبرة بكيفية استلهام التراث، وكيفية معالجة الموضوع، وكيفية توظيف أشكال الفرجة الذى نستلهمه من أشكال تراثنا الشفاهى وغير الشفاهى والذى يعنى فى الأساس بمفهوم الناس.. ولسوف نستعرض ملامح بعض أعماله، ولنبدأ بمسرحيته الأولى «ثورة صاحب الحمار» التى نشرت عام ١٩٧١، وقدمت لأول مرة على خشبة المسرح عام ١٩٧٠ من إخراج الراحل على بن عياد، والتى تبدأ بتقديم الممثلين على خشبة المسرح وهم: المجموعة التى ناصرت أبا يزيد مخلد بين كيداء

الخارجى المعروف بصاحب الحمار، والذى قام بثورة فى المغرب العربى ضد الخليفة الفاطمى المنصور بالله الفاطمى ثالث خلفاء بنى عبيد فى أفريقية والمغرب - ثم انقلبت هذه المجموعة ضده - بعد أن استهان بهم واستباح دماءهم وهتك أعراضهم، والمجموعة التى تمثل فقهاء القيروان الذين عاشوا فى القرن الرابع الهجرى بين طغيان الشيعة وعسف الخوارج، وغيرهم من الشخصيات الفردية كأستاذ أبى يزيد - أبو عمار عبدالحميد الأعمى، ومشايخ القبائل.. ثم يظهر المؤلف كشخصية بين الحين والآخر. وتصور المسرحية هجوم رعاع أبى يزيد على مدينة القيروان، والمظالم التى يلقاها الإنسان البسيط من كافة أطراف الصراع - حتى من الذين ينادون بأنهم قاموا بالثورة من أجل الفقراء والبسطاء.. إلى أن ينتهى الأمر بانتحار أبى يزيد - بعد أن فشلت ثورته، ويختم المسرحية بقول أبى يزيد الطفل: الثورة بين ضلوعى ستولد.. وقد استخدم المؤلف فى هذا النص أساليب الحكاية الشعبية، والاستطراد - جنبا إلى جنب - مع أساليب الأداء الفنى الحديث كالمونتاج أو القطع السينمائى، وتجزئة الشخصية، والارتداد بالزمن والتقدم بالأحداث عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، وأسس كل هذا على موضوع عربى وشخصيات عربية وقيم عربية إسلامية، ومدها حتى اتسعت لرؤى عصرية ولهموم نابعة من الحاضر العربى، وزودها بنقد جرئ لعوامل فشل الثورات وخيبتها، وهو هنا يقدم الأحداث والشخصيات برؤى مختلفة وشخصيات متعددة - بتقديم الأحداث الأصلية فى الزمن الحاضر - ثم تعود الأحداث الفرعية للالتئام فى بنية الأحداث الأصلية من وجهة نظر صاحب الحمار - وذلك عن طريق الحوار بين ثلاث مجموعات متباينة لموضوع الصراع فى المسرحية وهو حوار بين شخصيات متعددة لنفس شخصية أبى يزيد صاحب الحمار - كما يفصلها كهلا، وطفلا، وشابا - وهذه الطريقة تتسم بسمات الجدل الفلسفى العربى فى كتابات إخوان الصفا - وفى نفس الوقت يستخدم المؤلف مفردات وأدوات العصر - كالدبابة والإذاعة فى تصويره لمحاولة شيوخ القبائل للوصول إلى صاحب الحمار واقتحام مقره - إيماءا إلى استمرار الأحداث وعصرية القضايا التى تطرحها والتى تؤكد مسئولية الشعب فى صنع الحاكم الظالم المستبد، وعن مساعدته فى التمادى فى ديكتاتوريته وانحرافاته. ويعلق المؤلف

على هذا النص بقوله مجلة الدوحة - عدد أغسطس ١٩٨٦ - فى الحقيقة - فى ثورة صاحب الحمار، هو يشبه نفسه بالثورى - بينما هو ليس كذلك، فهو شخص معزول عن الشعب، عن الإرادة الشعبية، فهو ليس ثوريا بالمعنى الحقيقى.. بل قام بانتفاضة فقط، والانتفاضات مآلها الفشل، طال الزمن أو قصر هذا ماقالته المسرحية فى ثورة صاحب الحمار. وفى مسرحيته الثانية «ديوان ثورة الزنج» ١٩٧٣ والتى قدمت على خشبة المسرح لأول مرة عام ١٩٧٢ من إخراج المنصف السويسى، يتناول المؤلف أحداث ثورة الزنج التى قامت عام ٢٥٥ هجرية بقيادة على بن محمد ومن حوله مساعدوه خليل بن ابان، يحى بن محمد، ريحانة، محمد بن مسلم، سليمان بن جامع، والشاب الثورى رفيق، الذى يرفض مصالحة الخليفة العباسى بعد أن استولت الثورة على البصرة.. لكن مجلس هذه الثورة يخذله، ويسلم نفسه لسطوة الخليفة العباسى حتى يصبحوا تابعين له، ويستنزف قواهم بسبب المعونات والألاعيب السياسية التى يخدعهم بها وزراء الخليفة صالح بن وصيف سفير الخليفة، والطبرى، وأبو المحامد الصميرى، ويحى بن خالد شاعر البلاط، والقاضى الداهية أبو جعفر العسقلانى.. ونلمح فى هذا النص اسقاطات سياسية معاصرة، وكأنه يشبه الزنج بالدول النامية، والخليفة العباسى بالاستعمار الجديد الذى يمثل فى أمريكا وسطوتها على البلاد التى تحتاج إلى معونتها حتى تقضى عليها وتقضى على أى روح ثورية تشتعل فيها.. حيث يُقتل صاحب الزنج على بن محمد عام ٢٧٠هـ.. ويكشف المؤلف فى هذا النص على أن على بن محمد ليس ثوريا.. فقد انحرف فى أول طريق عن المسار الحقيقى للثورة، وتراجع تراجعا كليا، واستفاد من الأموال الخارجية وإذا به يتعاقد مع السيد الذى يستولى عليه من قبل.. فهناك خذلان وتقهقر وتراجع.. وهذه الثورية ليست ثورية فى الحقيقة، ويسمى المؤلف مثل هذه الشخصيات بأشباه الثوريين، وسقوط أشباه الثوريين ليس معناه سقوط الثوريين الحقيقيين، لأن الثوريين الحقيقيين - سواء كانوا فى التاريخ أو فى المسرح، هم قليلو العدد، فالشىء المتميز الأخاذ، والشىء القوى هذا - قليل جدا.. نادر جدا.. ففى العصر الواحد يأتى عبقرى واحد أو اثنان فقط، كما أشار المؤلف فى مجلة الدوحة عدد أغسطس ١٩٨٦. وهو فى هذا النص يقدم نموذجا لمسرحه

القائم على الأشكال والأساليب الأدبية والفنية والتاريخية فى التراث العربى - كما جسد رؤيته لفحص التراث ونقده وتنقيته ومراجعته وإحيائه وبعثه واستلهامه، وذلك بتقديمه بعدة رؤى ووجهات نظر مختلفة ومتعارضة، ورؤيته فى ضوء الحاضر والمفاهيم المعاصرة - بدون تقديس أو نقل.. وهو هنا يتوسع فى توظيف مفهوم الاستطراد العربى وأحياه وبعثه من كتب الشعر والقصة والمقال واللغة والبلاغة والفقه والتفسير والتاريخ فى التراث، وأقام عليها جمالياته فى الأحداث، والخطاب، وفى الجد والهزل فى الأمثال والعبر التى تأتى عفو الخاطر وسريان السليقة واختلاج الملكة بلا روابط أو شمول، واعتمد - أيضا - على مايطلقون عليه فى الكتابة العربية.. التدخل فى الأغراض، والتراكيب فى الأحاديث، وإلقاء الكلام على عواهنه وتكديسه على بعضه البعض، وسرد لروايات متعددة وربما متناقضة للحدث الواحد، وإيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقا على ماغمض فى إحدى جزئيات رواية من الروايات - ويفسر المؤلف فى مقدمة المسرحية ص٢٨، ٢٩ - الشركة التونسية - ١٩٨١ هذا الأسلوب (الاستطراد) بقوله: وأقصد بذلك أن الزنج ليست مسرحية فقط، بل هى تضافر بين المسرح والموسيقى، وتناصر بين التمثيل والنحت، وتباين بين المنظور والمسموع، والمنطوق - إذ أنها تجمع مابين فنون الفرجة، والأصالة والمعاصرة، والامتزاج مابين المتفرجين والممثلين باستخدام منصات متعددة الارتفاع ليتاح للجمهور المشاركة فى العرض وفى الرؤية.. وهو هنا أعاد صياغة وتركيب تراث الشعر العربى، وسرد الرواة، وكتب الأخبار والتاريخ مثل الأغانى، والامتاع والمؤانسة، وكليلة ودمنة، والتوابع والزوابع وغيرها - ووظفها فى خدمة الواقع العربى - كما أشار فى مقدمته: ألف هذا الديوان المسرحى على ضوء الثورات والانتفاضات والانقلابات التى جرت فى النصف الثانى من القرن العشرين وفى عدد من بلدان العالم الثالث، بل وأبدع شخصيات جديدة أضافها إلى شخصيات ثورة الزنج التاريخية.. فأعاد قراءة الماضى العربى فى ضوء رؤى الحاضر العربى.. فهو لايكرر التراث ولاينقله، لكنه يوظفه فى خدمة الحاضر ويعيد تفسيره وتأويله ونقده.. ومن ثم فهو لايلزم نفسه بحرفية الأحداث أو بالأصول والوقائع التاريخية أو بتسلسلها.. لكنه يلتزم بأن يضعنا أمام تناقضات عالمنا العربى

وتحدياته، ويشتبك مع الذهنية العربية ويتجادل معها، ويلامس آلياتها وجذورها البعيدة - كما تقول الناقدة وفاء كمالو في مجلة المسرح يناير ١٩٩٥ عندما تناولت مسرحيته «رحلة الحلاج» بالنقد.. وفي عام ١٩٧٣ يقدم المدني مسرحيته الثالثة «رحلة الحلاج» والتي قدمت لأول مرة على خشبة المسرح في نفس العام ١٩٧٣ من إخراج البشير الدريسي التي يتاول فيها شخصية الصوفي الحسين بن منصور الحلاج الذي ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجري ببغداد، ومات مصلوبا عام ٣٠٩هـ - وذلك على عدة مستويات.. حيث نجد ثلاث شخصيات أو ثلاثة جوانب لشخصية الحلاج: حلاج الحرية، وحلاج الأسرار، وحلاج الشعب. ويلتقي الحلاجون الثلاثة في بداية المسرحية، ويعلنون عن هدفهم الذي ينحصر في تقويم المعوج وإصلاح العالم المضطرب الذي يعيشون فيه.. مما يعني ضرورة حدوث تصادم حتمي بينهم - وهو هنا يجمع بين شخصية الحلاج في التراث وبين مفهوم هذه الشخصية ومعطياتها في عصرنا، وتناقش قضايا الماضي والحاضر معا، والشخصية التراثية في عصرها وفي عصرنا، إذ يقول في مقدمة هذه المسرحية: اقتفيت أثر شكسبير، وعرجت على بيراندللو، وارتحت لبرشت - لكني مع ذلك ظللت أبحث عن الشخص، وأقتبس عنه، وها أنا أنقب عنه في هذه الرحلة المسرحية، وإني أترك للقارئ والجمهور استكشافه، وتنتهي رحلة الحلاجين الثلاثة بالفشل والموت.. فحلاج الحرية يسعى للتوفيق والتوحيد بين الأطراف المختلفة التي تعيش في جزر منفصلة، ويحاول نشر كتابه «رسالة إلى الوزراء» فيطلب منه أن يؤلف كتابا في الحب العذري - أو عن المدينة الفاضلة أو عن النبات.. معارضة منه لكتاب الجاحظ الحيوان، وعندما تأمر والدة الخليفة المقتدر بطبع كتابه الذي يحمل فيه حملة شعواء على الأمراء والسلطان تلفق له التهم ويقبض عليه ويحاكم، أما حلاج الأسرار، فمع تطلعه إلى السماء يرنو إلى الخلق، ويسعى إلى خدمة المخلوق الذي خلقه الخالق، ويعلن رفضه للشقاء الذي يعاني منه الجميع.. الأمر الذي يغضب السلطان فيأمر بقتله. أما حلاج الشعب، فهو عامل يتصدى للدفاع عن غيره من العمال، ويطالب بالحد الأدنى من الحقوق التي تعينهم وذويهم على مجرد العيش، ويتعرض - بعد مواجهته لأمين سوق القطن والصوف وأمين السوق.. للعقاب.. باعتباره مثيرا للفتن

فيحاكم.. ويحرص المؤلف فى رصده لرحلة الحلاج على التأكيد بأنه موجود فى عالم اليوم.. بنفس درجة حرصه على إبراز الخلفية السياسية والاجتماعية للأحداث ويرى د. محمد شيحه.. مجلة المسرح فبراير ١٩٩٦ - أن الكلمة فى هذا النص شديدة الأهمية.. فالمسرحية مكتوبة باللغة العربية الفصحى وفى قالب نثرى بليغ يوحى للمتلقى فى لحظات المعاناة والتوهج بأنه أمام شعر يخاطب وجدانه قبل أن يخاطب عقله، ويضيف الناقد: ويغلب على النص الطابع الملحمى المتمثل فى اللوحات المتتالية المنفصلة، وفى قيام الممثلين بدور الرواة أحيانا، وقيامهم بتوجيه عبارات مباشرة إلى الجمهور.. بالإضافة إلى الاستعانة بالأغانى، وإلى طرح العديد من التساؤلات فيما يتعلق باختياره لأحداث وشخصيات بينها وبين الملتقى كل هذا التباعد المكانى والزمانى.. وفى النهاية يخلع الممثلون ملابس الماضى ليعودوا إلى الحاضر، وترتفع الأصوات لتؤكد أن العالم مازال مليئا بالأسوار.. مليئا بالظلمة والظلم، [وأنتم تشتاقون إلى النور.. فهل فيكم من سيكمل الرحلة؟؟].

وفى عام ١٩٧٥ يقدم مسرحيته «الغفران» والتى قدمت على خشبة المسرح فى نفس العام من إخراج الطيب الصديقى التى ظل يكتب فيها فى فترات متقطعة على مدى ثمانية أعوام، وفيها يرفض صورة أبى العلاء المعرى الجامدة الجاهزة فى حافظتنا، ويجعله - كما هو فى الحقيقة - بصير الضمير، متفجر الوعى.. فهو هنا يقدم معارضة لكتاب المعرى رسالة الغفران، ويعيد خلق شخصية المعرى فى ضوء دراسة عصرية لعصر أبى العلاء، وأثر القوى الاجتماعية والسياسية، وقوى المال والاقتصاد، والإقطاع، وعملاء السلطة من المثقفين والتباع وصانعى الثقافة السائدة - فيظهر أبى العلاء الجديد فى مسرحية المدنى الغفران قويا.. مناضلا ضد قوى الظلم والاستغلال فى عصره، أبيا.. لايرضخ للسلطة، ولايخضع للترغيب أو الترهيب، قوى الجسم والحجة، نشيطا متحركا، بل ومبصرا عندما يكون وحده، ثم ينتزع عينيه عندما يكون مع الناس. وتتضمن المسرحية رؤية نقدية اجتماعية سياسية للشخصيات الأدبية والسياسية المعاصرة لأبى العلاء، وفى المقابل تجسيد شخصية ابن القارح فى شخصية من لا مبدأ له، المتقلب الآراء، مؤذن الجامع والسكير، وعبد كل سلطة، وهى

سمات تتوفر فى كثير من الشخصيات المنتشرة الآن فى حياتنا الثقافية العربية المعاصرة من العملاء والأذناب. وفى هذا النص يقدم لنا المؤلف أبو العلاء المعرى كرجل وقور ليس فى وقاره تواضع السائلين عن الغفران، وخصمه ابن القارح الأديب الذى نسب إلى نفسه أشعارا مشهورة لشعراء كبار، والقلم، والأبجد - أى حروف الأبجدية، والقنديل، والطاووس، والمرأة، والشجرة، والباز، وأعيان معرة النعمان وهم صاحب الكلام، وصاحب المفتاح ونساؤه، وصاحب العدد، وصاحب المذهب - وهو الذى له خصومه مع كل صاحب رأى.. مغتصب - متحجر، ومتقولب، والقائد المحارب المشهور الذى ملأ الدنيا فزعا ورعبا.. والبدوى الجلف الغليظ صالح بن مرداس وأخوته وجنوده، والذى يخافه كل البشر، فبيده سيف طوله ألف ذراع، ولم يشاهده أحد عن قرب.. حيث تتناول المسرحية فكرة الخرافة عند أبى العلاء - الذى يكتشف فى النهاية أن صالح بن مرداس، ليس إلا خرافة، ويظهر بوضوح قلق أبى العلاء وحيرته والذى يريد أن يؤمن بشىء أو يتشبث بشىء، والذى يريد أن يبنى أبراجا تبلغ السماء، ويبنى إنسانا قادرا متميزا.. فيرد عليه الباز: أنت.. أنت جوهر فرد - انقذ نفسك.. إن المهدى المنتظر لن يخرج، لأن الغفران خرافة.. أما *رسالة الغفران* الأصلية التى كتبها أبو العلاء المعرى فهى أقرب إلى أن تكون فى حوادثها - إلى يوم القيامة والجنة والنار. وهناك خلاف بين النقاد حول تأثر دانتى بها فى كتابه الكوميديا الإلهية وقد كان امتحان أبى العلاء فرصة لعز الدين المدنى لوصف مختلف الموانع التى تقف أمام الإنسان لتجعله خاضعا لما هو موجود - كل ذلك بمباركة الذهنية السلطوية التى تصبح شكلا من أشكال السجون التى يحويها الإنسان فى داخله.. فالباب الأول واقف وراءه صاحب المفتاح، وأعلن فيه منع الضحك، والباب الثانى وقف وراءه صاحب الكلام ومنع فيه النقاش، والباب الثالث وقف وراءه صاحب العدد ومنع فيه الخيال - بينما وقف صاحب المذهب وراء الباب الرابع الذى منع فيه الفكر. هذه المجموعات هى تجريد للإنسان من أهم حقوقه، وشحن الكاتب شخصيات أصحاب السلطات الأربعة بمعان جعلت منهم رموزا لسلطات الدولة ومختلف أجهزتها - فمواصفات صاحب المذهب تذكرنا بالجهاز الأيديولوجى، للدولة الموكول إليه مهمة تبرير تصرفات الحكام، والتنظير لها، وتقديمها

فى صـورة من فـاز بالعصمـة من كل ذلك: اعلم لأن هذا المذهب مـعصـوم لأنه يمـتلك الحقيقة. أما شخصية صاحب الكلام فتذكرنا ملامحه بأجهزة الدعاية للدولة التى تملك من فنيات الخطابة الشىء الكثير: بلا مناقشات يجب أن تستمعوا إلىَّ فى جميع أوقات الاستماع خلال الليل وفى أثناء النهار، ولاسيما فى الفجر والصبح والظهر والعصر، والمغرب والعشاء.. صـاحب المفتـاح: يمـثل الجـهاز الإدارى والسـياسى الذى يباشر السلطة ويظهر فى مظهر صاحب الحل والعقد: والمفتاح واحد وهو مفتاحى والحل واحد وهو حلى. أما ملامح صاحب العدد فهى تشير إلى التكنوقراط والتنتوقراطيين - الذين لايعطون للأبعاد الإنسانية قيمة ويدون العالم من خلال الأرقام، أرقام المداخيل والمخاريج والنسب المئوية: فالدنيا عدد وكيل وميزان وليست مـفعولا مطلقا ولا لفيفا مقرونا.. ولقد حرص المدنى على أن يظهروا متآلفين متفقين كأنهم يمثلون كلا لايتجزأ فلا يكاد يظهر الواحد منهم حتى يتبعه الآخرون ليستعملوا نفس الخطاب ويقفوا نفس الموقف ويتجاوزا إلى نفس الطرف.. فهم جميعا مكلفون بالدفاع عن الأمر الواقع، وابن القارح هنا هو المثقف الوصولى الانتهازى فى مختلف الصور التى يبدو فيها المثقف العربى فى ظل ذهنية لا تاريخية سائدة، وعلاقة هذا المثقف بالحاكم الفرد.. لذا جاء نص الغفران أكبر من أن يكون معارضـة أو نوعا من المقابلة أو التنويع على موضـوع ما أو تناص مع كتاب أبى العلاء المعرى «رسالة الغفران».

وفى مسرحية «مولاى السلطان الحسن الحفصى» ١٩٧٦-١٩٧٧، وقام بإخراجها (المنصف السـويسى) عـام ١٩٧٦ - يصـور الكاتب ثورة سكان الأرباض من أبناء الشعب العربى فى تونس وانتصارهم على الغزاة الأجانب، الذين قاتلوا خير الدين التركى والأسبان خلال القرن السادس عشر وانطلقت المسرحية من رواية المؤرخ العربى ابن أبى دينار الواردة فى كتابه المؤنس فى أخبار أفريقية وتونس.. وقد اشتهر هذا المؤرخ بولائه للخلافة العثمانية - لذا راجع المدنى رواية هذا المؤرخ فى ضوء الحكايات الشعبية التى تناولت هذه الثورة الناجحة ضد الأتراك والأسبان، وفى ضوء المفاهيم السياسية العصرية. واعتمد المؤلف على الحكايات الشعبية - التى مازال سكان تونس إلى اليوم يروونها جيلا عن جيل مثل: حكاية الفيل التى حكاها الممثل

حمده بن التيجانى أثناء قراءة النص، وحكاية قنديل باب منارة، المشهورة جدا، وحكاية فته المعدنوس، كما وظف المدنى أسلوب اللوحات التاريخية، وصور الفتحة أو الساحة التونسية، وقدم رؤية نقدية لرواية المؤرخ العربى ابن أبى دينار كنهجه فى نقد التراث وفحصه، وإعادة خلقه وإبداعه فى ضوء مفاهيم العصر.. وهى رؤية لا تقدس التراث - لكنها تعيد النظر فيه كمسلمات، وتطرحه طرحا عصريا يفيد فى إثراء تجاربنا المعاصرة ووجداننا المعاصر - ومن هنا جاء عدم تقيد الكاتب بحرفية الأحداث التاريخية وبالنصوص والشخصيات - كما ورد فى كتب التاريخ والتراث، لأنه بعد دراستها وفحصها وتقديمها فى شكل عربى أصيل وجديد ومبتكر يجمع بين الأصالة والمعاصرة، فنرى التراث والشخصيات التراثية فى صور جديدة للإشادة بنضال الشعب التونسى، وتنوه بخصاله وقيمه - ما يشر المؤلف فى مجلة «الدوحة».

وفى عام ١٩٧٨ يقدم عز الدين المدنى مسرحيته «تعازى فاطمية»، من إخراج [عبد الله رواشد] التى يواصل فيها [التجريب] فى صياغة نص تاريخى وكأنه يسرد على لسان مجموعة من الممثلين ومخرج - إلى أن يتقمصوا بالفعل الشخصيات التاريخية التى تجسد أحداث قيام الدولة الفاطمية بمساندة قبيلة بنى سكتان الكتامية بالقرب من القيروان فى تونس، وبقيادة أبو عبدالله الصنعانى من صنعاء اليمن - الزاهد المتصوف الذى تقابل مع شيخ القبيلة أثناء موسم الحج، وسافر معه.. لينتصر عى حكام تلك المناطق وأميرهم إبراهيم بن أحمد بن الأغلب، أمير أفريقية من قبل الخليفة العباسى، ويستدعى الإمام المستور الذى يدعى الانتساب إلى فاطمة بنت رسول الله - فيهاجر إلى هناك.. متخفيا - من الشام إلى فلسطين فمصر - حتى القيروان، وينتهى الأمر بأن يأمر الإمام المهدى أو الإمام المستور بقتل عبدالله الذى صنع دولة الفاطميين هناك.. لأنه أخطأ ودعى للدجال، وليس للمهدى.. ولأن قاتله - تلقى الأمر ممن ظل عبدالله ظل يأمرهم بطاعته. والنص قائم على تبادل الأدوار بين الممثلين - كما سبق وأن أشرنا، ويتكون من ثلاثين مجلسا أو مشهدا قصيرا لايزيد أكثرهم عن ثمانية سطور.. لكنها سطور موحية تلغرافية.. سريعة كالبرق، وأقرب إلى أسلوب السرد والحكى الذى تتجمع فسيفساؤه لتشكل فى النهاية موقفا دراميا حيا أبرز مافيه

تلك المفارقة الدرامية لحظة اكتشاف عبدالله أنه ليس إلا دجالا مخادعا. وهو نص ولد من نصوص تاريخية للطبرى، والمقريزى، وابن خلدون وغيرهم.. فى لغة تتميز بجزالة اللفظ والبساطة فى آن واحد.

وفى عام ١٩٧٨ يقدم المدنى مونو دراما «التربيع والتدوير» من إخراج المؤلف - والتى استوحاها من كتاب (الجاحظ). «التربيع والتدوير»، والذى يهجو فيه (أحمد بن عبدالوهاب) رئيس ديوان الإنشاء والعلامة لدى الخليفة الواثق بالله العباسى. ويجرب الكاتب فى هذا النص اللغة التراثية والشكل الملحمى فى وقت واحد، والذى يتجسد فى الحديث المباشر إلى المتلقى.. ويروى قصة صعود وتسلق المدعو أحمد بن عبدالوهاب الطبقى ليصبح رئيس ديوان الإنشاء.. رغم أنه من أصل وضيع. ويعكس النص، وجهة نظر واحد من تلك الطبقة الطفيلية التى تصعد وتثرى بانتهاج مجموعة من السلوكيات المتدنية التى تتبدى فى الطاعة العمياء للحكام، وشجب المعارضين وأصحاب الرأى ولعنهم، وسعيهم للحصول على المكاسب المادية، والزهو الكاذب بالمناصب.. فهو نموذج للبرجوازى المتعفن الذى لاتشغله سوى الصغائر والتفاهات، والذى ينقم على ذوى المواهب وفى هذا النص يستخدم المدنى بعض تقنيات الشعر العربى، كالمعارضة، وفى بناء المسرحية وتوجهاتها.. فيقدم معارضة لرسالة التربيع والتدوير للجاحظ، وتتضمن المسرحية رؤية جديدة لهذه الشخصية الفكرية التراثية وهى أحمد بن عبدالوهاب، ويوظفها فى تقديم خطابه المعاصر.. مضمنا إياها آيات من القرآن الكريم، ومزج القيم الإسلامية العريقة بهموم العصر، وبروح الفكاهة والدعابة، محققا بذلك مفهومه فى تأصيل المسرح العربى.

وفى عام ١٩٨٦ يقوم (المدنى) بتأليف وإخراج مسرحيته الثامنة «على البحر الوافر». وتدور حول عودة العالم (عبد الرحمن بن محمد) (ابن خلدون) إلى بلده - بعد أن نفى خارجها لسنوات طوال، وبما أنه صديق لملك البلاد يقوم برحلة بين أجهزة الدولة ليكشف مدى الفساد والخلل الذين أصاباها، وينتهى به الأمر إلى الهروب خارج البلاد لأنه مصر على قول الحق ومحاربة الزيف والظلم.. فتتعرض حياته للخطر. وهناك تناص فى هذه المسرحية والجو العام الذى تدور حوله.

«مقدمة ابن خلدون»، وهى المقدمة التى تشتمل على فصول فى أصول العمران، وعلى النظريات السياسية.. حيث يقيم علمه على ظواهر العالم الذى نعيش فيه، وعلى الوقائع التى يمكن البرهنة عليها، ويضم من المنهج التاريخى إلى الفلسفة - لكنه لايتعرض للعالم العلوى ولا للذات الإلهية. وهى مسرحية عصرية الموضوع تماما وعصرية الشكل أيضا - غير أن المدنى مزج فيها بين الأصالة والحداثة والمعاصرة فى الشكل.. فقد كتبها على شكل عروض الشعر العربى، للخليل بن أحمد، فجاءت المسرحية فى ستة عشر بحرا، ثم مزجها بالشكل السينمائى المستحدث فى القطع السينمائى والصور البصرية، كما ضمنها إيماءات تذكر بماضى العرب المجيد وبنهايتهم الفاجعة فى الأندلس، ووضعهم المماثل فى عصرنا وفى أيامنا.. إذ تصور المسرحية مدى التخلف العربى الراهن وسيطرة الشكلية والعمالة والجمود وحكم العسكر وافتقاد العقلانية فى كل المجالات الاكاديمية والثقافية والعلمية والسياسية واستحالة الفصل بين الثقافة والعلم وبين السياسة وكل ميادين الحياة العامة كما جسدتها المسرحية بأحداثها وشخصياتها الرئيسية لرجل السياسة العائد إلى وطنه - بعد غياب عشرين عاما - ليتفرغ للبحث العلمى، وبغض النظر عن كل مايتعلق بالسياسة - ولكنه يفشل فى ذلك - حتى يرضخ لطلبات السلطان، ويتحول إلى عميل له.. إذ تتهدد حياته، ويضطر للفرار من وطنه إلى الخارج مرة أخرى حتى ينجو من القتل.

وبعد ست سنوات يقدم عز الدين المدنى مسرحيته حمودة باشا والثورة الفرنسية ١٩٩٢ من إخراج محمد كوكه - وهو النص الذى كتب المؤلف جزءا منه بالفرنسية، وتم تقديمه لأول مرة على خشبة مسرح الهواء الطلق بمدينة الحمامات يوم ١١ أغسطس عام ١٩٨٧ من إخراج محمد كوكه بمناسبة مهرجان الحمامات الدولى من طرف فرقة مدينة تونس للمسرح. والملاحظ أن الممثل الفرنسى (قى جاكى) فى دور - هركولى - قد ألقى نصه باللغة العربية - بينما ألقى الممثلون التونسيون نصوصهم باللغة الفرنسية. ويوظف النص الوقائع التاريخية الخاصة بحمودة باشا (باى تونس) المحروسة أى حاكم تونس، والتى جرت فى فترة حكمه فى أواخر القرن الثامن عشر

وأوائل القرن التاسع عشر، وفى أثنائها قامت الثورة الفرنسية [١٧٨٩]، وعلاقة فرنسا بتونس. ويجسد النص ملامح الرجل (حمودة باشا) الذى كان لايستغنى عن مشورة رجال دولته فى جليل الأمور وحقيرها، ولايأنف من الرد عليه، ويقول: الخطأ مع الجمهور أحب إلىَّ من الإصابة وحدى. ويوظف الكاتب (بهيمة) ناطقة من عجائب المخلوقات ذات أجنحة وتطير كالطيور أطلق عليها اسم (الساف)، وهناك شخصيات تاريخية من مساعدى حمودة باشا من الوزراء المماليك والقضاة، والقناصل، وكذلك ممثلون فرنسيون يقومون بتجسيد أحداث الثورة الفرنسية فى عرض مسرحى.. ويستعرض النص محاولات اغتيال حمودة باشا على يدى المماليك وعلى يدى أقاربه من الأسرة الحسينية الطامعين فى الملك والذين يغارون منه - لكنه كان دائما ينجو، وكيف كان متفتحا ومتقبلا لوسائل الحضارة الحديثة التى ظهرت فى الغرب، ويعرف كيف يتعامل معها، وكان لديه الرغبة فى أن يجعل من تونس دولة قوية وعصرية - يزودها بالسلاح وبالعلم لتحمى نفسها وتدافع عن استقلالها - فهو يرفض هدايا مندوب الثورة الفرنسية (هركولى) - إذ كانت مجرد ساعات يد وتحف، ويرغب فى أن يشترى الأسلحة وأدوات الحضارة الحديثة التى تدور بالبخار.. كى يطور أدوات دولته. ويحمل هذا النص رؤى معاصرة تكشف عن وسائل الأوروبيين (المستعمرين) - فى أن يجعلوا الوطن العربى فى حالة ضعف وتبعية، ويشير النص إلى كيف يمكن لهذه العلاقة أن تأخذ وضعها الصحيح بشكل متكافئ ومتوازن. ورغم طغيان الجانب التاريخى على النص - إلا أن المؤلف استطاع أن يشعل خيال المتلقى باللجوء إلى فكرة الطائر الخرافى (الساف) الذى يمثل التفكير الخرافى الغيبى لدى العرب - ليظهر - فى المقابل - الطائرة عند الأوروبيين التى تبتلع كل سحر (الساف) الخرافى، ولتضرب الجمود والتخلف اللذين ترزح تحت نيرهما العقلية العربية، وقد حافظ النص على القاموس اللغوى الذى تتجاوز من خلاله الشخصيات - بالإضافة إلى الجزء المصاغ باللغة الفرنسية - لذلك العصر ببراعة وحساسية، ووظف هذا القاموس كنوع من المفارقة كى يتحقق خطاب النص - الذى يحلل طبيعة العلاقة بيننا وبين الآخر - بيننا وبين نهضة الغرب، وكيف يمكن أن تقوم بيننا وبينهم علاقة صحية سليمة، وأن هذه

العلاقة يجب أن تكون على وعى بما يمكن أن تأخذه من الغرب ومايجب أن ننبذه، ويشجب ويدين تلك التبعية التى يمكن أن تنبع من الانبهار بمكتشفات الغرب.. فتخلق شعورا بالدونية وبالتالى نوعا من التبعية الممقوتة.. وهو يدين أيضا بالجمود والتخلف الذى يرفض تماما هذه المكتشفات وهذه الانجازات الحضارية التى قامت عليها نهضة الغرب - وذلك من منظور أخلاقى ضيق الأفق، أو فكر دينى منغلق ومتعنت.. وفى عام ١٩٩٦ يقدم مسرحية «كتاب النساء» من إخراج حمادى المزى. وتدور حول مأساة آمنة التى توقفت عند لحظة حاسمة فى حياتها.. حين امتلكت وعيا ثريا بإدعاء وجودها - فتكشفت أمامها الحقيقة المخيفة، وكان عليها أن تواجهها وتفتح معنا «كتاب النساء» الذى يقول مؤلفه عز الدين المدنى أنه يحكى عن امرأة تكتشف ضياع كرامتها - فى تجربة زوجية فاشلة، فتقرر إنقاذ مودعها والتصالح مع شخصيتها، ويكلفها الموقف قضية تقف فيها ضد زوجها المسير من طرف والدته - الشاهدة على جيل من النساء اللاتى اخترن مخادعة أنفسهن، وتبنّى موقف التمييز الجنسى الرجالى. والنص يتجاوز بالتحديد الشخصيات الحاضرة فى الموقف - ليطرح عن طريق الإيحاء - صراعات ضارية فى القدم بين أطراف نقيضه فى التجربة الاجتماعية. من أجل مصالح ضيقة وأنية. وتطرح المسرحية السؤال: ألا يمكن تصور علاقة مغايرة بين الرجل والمرأة خارج هذا الإطار المهيمن الذى يتجاهل تحديات المستقبل؟ وفى النهاية تبقى بطلة المسرحية (آمنة) على خشبة المسرح - تواجهنا بقضيتها وتبحث عن حلها.. وبسرعة تتجه إلى بقايا الأجساد المتناثرة لتجمعها وتدفنها فى القبور.. ثم تذهب إلى رجل الشرطة لتنزع عنه كل التشوهات التى تقيده.. فتخلع عنه الحذاء الكبير الذى يشير إلى الشلل والتشوه، وتدفنه.. فلعله يستطيع أن ينطلق بعيدا عن التشوهات التى دمرت فيه معنى الإنسان.. فأفعال (أمنة) ذات دلالات حادة وقاطعة، وتشير إلى ضرورة التخلص من شوائب الموروث ونفى الفكر الشائه الذى يختزل طاقات الإنسان. وهذا النص يماثل تماما نص هنريك ابسن ١٨٢٨- ١٩٠٦ «بيت الدمية» ١٨٧٩ - الذى يتناول قضية تحرر المرأة الأوروبية، لكن (المدنى) أضفى على نصه أبعادا سياسية وفلسفية فى تاريخ القهر النسوى العربى، ولم يكتف بالبعد الاجتماعى كما حدث فى مسرحية بيت الدمية،

والتشابه بين نورا وأمنة واضح، وتكاد المرأتان تقفان نفس الموقف، وإن كان المدنى قد تعمق فى جذور المشكلة التى تتعلق بالمرأة الشرقية، والعربية على وجه الخصوص.. ونود أن نشير هنا - قبل أن نستطرد فى الحديث عن بقية أعماله وهى قرطاج ١٩٩٦، ليلة البكالوريا ١٩٩٨، الله ينصر سيدنا ١٩٩٨، ابن رشد أو شذرات من السيرة الرشدية، سيرة مسرحه ٢٠٠١ - إن الأعمال السابقة التى استلهمها المؤلف من كتب التراث - لايمكن أن نطلق عليها أعمالا تاريخية - فالشخصيات التاريخية مجرد أسماء تعيش فى عصرنا الحاضر.. موظفا بعض الوقائع التى حدثت لتلك الشخصيات ليجسد رؤياه فى أحداث زماننا.. معتمدا على كسر الإيهام، ولعبة المسرح داخل المسرح، والانتحال، والتعليق المباشر، وظهور شخصية المؤلف، والتحليل العلمى لوقائع هذا الزمان.. متصديا للأزمات والمحن التى تعانى منها أمتنا العربية برؤية واقعية لقضايا العصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.. محاولا رفض التبعية للأشكال الغربية فى المسرح بالعودة إلى الأشكال الفنية والأدبية فى التراث العربى - التى هى - أساسا - حاجات وضرورات إنسانية تتشابه مع كثير من مثيلاتها فى أنحاء العالم - فظاهرة التشخيص والتمثيل والمحاكاة ظاهرة إنسانية تلبى حاجة وضرورة لدى الإنسان فى أى مكان.. فلا غرابة أن نجد محاولات التمرد والثورة على أشكال المسرح الغربى، والتشبث بالتراث والجذور تجعلنا نعود إلى تقاليد وأشكال لاتختلف كثيرا عن الذى عرفناه فى المسرح الغربى أو المسرح الشرقى.. وتكون الجدوى الأساسية فى محاولة التأصيل والتجذير أن الكاتب المسرحى - مثلما فعل عزالدين المدنى - عاد إلى التراث ليراجعه، وينقده، ويصفيه، وينتقى منه أنصع وجوهه وأصلحها، وبناء الجسور بين الماضى العربى والحاضر العربى.. ويفحص هذا التراث، ويطوره، ويثوره، ويعصره، ويقيم جدلية واعية مع حاضرنا ومستقبلنا عن طريق التمثل، والاستيعاب، والخلق، والرؤية، وإعادة طرح هذا التراث عصريا.. مبرزا أهمية القيم العربية الأصيلة، وضرورة النفاذ إلى أعماق الإنسان العربى، والتعبير عن روحه وعن رؤيته.

ففى عام ١٩٩٦ يقدم عزالدين المدنى مسرحيته العاشرة «قرطاج» من إخراج محمد كوكه.. نشرت بالقاهرة ٢٠٠١، وتتناول مرحلة مهمة من تاريخ تونس وتاريخ

مدينة وميناء قرطاج، والتنافس بين مدينتين وحضارتين هما: حضارة روما، وحضارة قرطاج، وكيف قامت الحرب البونية الثالثة، التى انتصرت فيها روما على قرطاج - مستهدفة السيطرة الكاملة على منطقة الحوض الغربى من البحر المتوسط، وهذه حلقة من حلقات الصراع بين الشرق والغرب، وهو صراع أخذ أشكالا تجارية وثقافية وعسكرية. وشخصيات هذه المسرحية التى قد تبدو مسرحية تاريخية.. لكنها تعكس الصراع الآنى ومحاولة الغرب الهيمنة على الشرق فى الوقت الحاضر وهى القواد الرومان (جايوس جراكوس) وأخوه الأكبر (نيبيرويوس جراكوس)، و(كلاوديوس بولكيرابيوس) زوج أخت (تيبريوس جراكوس)، و(اندرونياوس ميميوس)، و(كورنيليوس بومى)، (ماريوس) خادم (ميموس)، وأهم شخصيات المسرحية (شيبيان ايميليان) الذى حارب قرطاج وسقطت فى يده عام ١٤٦ ق.م، وأشرف بنفسه على تدميرها - إلى أن أطاح به زميله فى المنصب (لوكيوس موميوس)، و(كاتون) الخطيب الرومانى الذى تولى عدة مناصب وحارب الفساد بعناد، وهو الذى نادى (لابد من تدمير قرطاجة)، و(بوليب) المؤرخ اليونانى الذى سجل قصة روما وهى تتحول إلى قوة عالمية، و(فابيوس إجريبا) مضارب البورصة ومخترع الرشوة، وفى عام ١٤٦ق.م. دمرت قرطاج على يد (سكيبيو)، وهزموا أبطال قرطاجة وهم (عزر بعل) قائد قوات قرطاج، وابنته (سوفونيسبا) التى انتحرت عندما وقعت فى الأسر.. وتنقسم المسرحية إلى تسعة عشر مشهدا يربطها موضوع غزو روما لقرطاج وتدميرها.. حيث يقدم المشهد الأول المحاربين الرومان الفقراء الذين جاءوا باحثين عما يسد الرمق فى قرطاج من غنائم وأسلاب، وهم مجموعة من الأفراد أقرب إلى الجوقة، ويتقدم هؤلاء فى المشهد الثانى إلى ربوة (بيرصة) فى قرطاج، ويدور المشهد الثالث على هذه الربوة ويظهر (جايوس جراكوس) ليوزع الأراضى والأسلاب. وتدور سلسلة من أحداث العودة إلى الماضى فى المشهد الخامس الذى يدور فى مجلس الشيوخ، وفيه يحاور كاتو مجلس الشيوخ - مظهرا خيرات قرطاج وثراءها، ويدعو لتشديد قبضة الرومان عليها، ومحرضا على استعمارها بعد تدميرها. وفى المشهد السادس نعود إلى معسكر اندرونيكوس ميموس المفوض من قبل مجلس الشيوخ للتحقيق فى جرائم السلب والنهب للغنائم والأسلاب،

من قبل صاحب النصر (سكيبيو ايميليا نوسى) وأعوانه. ويعود المشهد السابع إلى الماضى فى مجلس الشيوخ ويحضره سكيبيويميليا نوسى ويحاور كاتو وغيره. والهدف من كل هذه المشاهد، بل وبقية المسرحية هو إظهار فساد الحياة الرومانية السياسية وتشويه صورة القادة الرومان، ويقدم المشهد التاسع العودة إلى الماضى، وكذلك فى المشهد العاشر. ويبدأ اندرونيكوس ميموس فى المشهد الحادى عشر التحقيق فى الموضوع باستجواب فيليكس الدليل القرطاجنى، الذى لايستطيع الإجابة على أسئلة التحقيق، وتعتور الثأثأة حديثه. وفى المشهد الثانى عشر يظهر شخص غريب فى معسكر اندرونيكوس ميموس - وربما يكون كاهن بعل أو والد عزر بعل أو شاعرا جوالا أو قرطاج نفسها، ويتنبأ هذا الشخص المجهول بالهزيمة. ويدور المشهد الثالث فى عودة إلى الوراء فى قصر القائد عزر بعل الذى قرر الاستسلام للرومان. ويدور المشهد الخامس عشر فى عودة إلى الماضى.. عن سير المعركة التى انتصر فيها الرومان ومحقت قرطاج وأحرقت، ويظهر القادة الرومان وكأنهم مقاولو معارك، وذوو أطماع استعمارية. وفى المشهد الخامس عشر لا يشير المؤلف إلا أنه يعود إلى الماضى - ويدور فى معسكر سكيبيو والمعركة دائرة وبوليبرس المؤرخ يؤرخ للمعركة لكى يبرز أن المؤرخين يزورون الحقائق وأن المنتصر هو الذى يكتب التاريخ من وجهة نظره. وفى المشهد السادس عشر وعنوانه طريقان متوازيان على الشاطئ، ويدور حوار بين ابيان المثقف الإغريقى، وفيليكس الدليل القرطاجنى الذى سقطت التاء من كلامه الآن فقط. مما يعنى انكشاف حقيقة أمره، وفى حواره ندرك النصر والبقاء للشرق رغم الهزيمة، وأنه إذا كانت الخيل هى رمز قرطاج - كما يقول المؤلف - فإن حصان اندرونيكوس ميموس الرومانى - يشاركه الحوار.. ثم يأتى المشهد السابع عشر بنشيد جموع الخيول الزاحفة، حيث تعدو خيول جايوس جراكوس نحو معسكر اندرونيكوس ميموس - وكلها خيول رومانية - والذى يقتل فى المشهد الثامن عشر. ويجرى المشهد التاسع عشر على شاطئ قرطاج التى أحرقت تماما وأصوات الجمهور والجياع من الرومان المنتصرين تتردد بالأنين والشكوى.

ويرى الناقد [د. حامد أبو أحمد] أن لغة عز الدين المدنى - فى هذه المسرحية - تبلغ درجة من الرصانة والدقة والشاعرية لامثيل لها، وتنم عن وجود كاتب كبير استطاع نسج هذه الأحداث، وتحريك الشخصيات، وتلوين المواقف بما يساعد على تقديم عمل فنى تتحقق فيه كل شروط العمل المسرحى الممتاز.. أما الناقد [د. أحمد عثمان] الذى يقدم لهذه المسرحية فى طبعتها المصرية، فيرى أن مشكلة هذه المسرحية أنها تبث رسالتها للقراء أو المشاهدين - مباشرة، وليس عن طريق الحدث الدرامى المتقن، فلقد صورت الجانب الرومانى بكل شخصياته السياسية والعسكرية والأدبية تصويرا مقصودا باللون الأسود القاتم، أما الجانب القرطاجى فيحاول أن يصوره المؤلف باللون الأبيض الناصع، ولكن صورتهم باهتة! ولنا أن نختلف مع هذا الرأى فالمبدع لأن يجسد رؤاه كما يريد فهو ليس مؤرخا.. بل فناننا لغته الخيال والوجدان - خاصة وأن الناقد يعترف ببندرة المصادر التاريخية المحايدة حول قرطاج - ويظل المعيار فى نصنا هذا هو المضمون الحى الذى يكشف واقعا آنيا هو السطوة والهيمنة الغربية على عالمنا اليوم.

وبعد عامين يقدم مسرحية «ليلة البكالوريا» ١٩٩٨ من إخراج حمادى المزى.. وفى نفس العام مسرحية الله ينصر سيدنا، التى لم تقدم على خشبة المسرح.

وآخر أعمال (عز الدين المدنى) شذرات من السيرة الرشدية سيرة مسرحية - التى صدرت فى تونس عام ٢٠٠٠ المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة، وانتهى من كتابتها بين عامى ١٩٩٨، ١٩٩٩ - ولم تقدم بعد على خشبة المسرح - مسرحيتى الفرس ١٩٨١، ونساء طروادة ١٩٩٣ من تأليف الكاتب الإغريقى الرائد ايسخلوس ٥٢٥- ٤٥٦ق.م وقدمت المسرحية الأولى بالمسرح الإغريقى بتونس، والمسرحية الثانية بمسرح الشانزلزيه بباريس - وباللغة العربية لمخرج فرنسى.

وتتناول مسرحية «شذرات من السيرة الرشدية»، عصر الفيلسوف [أبو الوليد محمد بن رشد] فيلسوف الأندلس والمغرب، وشخصياتها متعددة وتتمحور حول هذه الشخصية الرئيسية وهى: [محمد بن رشد ابن أبى الوليد، و (أمنة) ابنة الفيلسوف،

وتلميذه ابن طلموس، والفيلسوف وتلميذه وصديقة موسى بن ميمون]، وأبو يوسف يعقوب السلطان الموحدى الملقب بالمنصور، و(ابن عطية) وزير السلطان، و[ابراهام بن شبروط، وزير السلطان، والى قرطبة شقيق السلطان، وشيخ الرواة وزملاؤه، وعريف الميليشيا وأعوانه، والزجال ابن قزمان وراقصاته، وتجار، وشاهبندر، والتاجر ابن سعلان، والقسيسان [هنرى دى رانس، وتشرلز سطوت]، وباعة متجولون، ورهبان نصارى، ومجانين ما [وأحمرة، وثيران، وأبواب] تتكلم. ويتكون هذا النص «شذرات من السيرة الرشدية – سيرة مسرحية» من فضاءات من المخيال الأندلسى والمغاربى والعربى – أما الزمان فهو: الزمان العربى، والمخيال.. مخيال يرفض الآتى والطرفى ليعانق الدوام. فيبدأ [باستفتاح] مع شيخ الرواة والرواة، واستدراك على الاستفتاح الذى يضم: شيخ الرواة والرواة الأربعة، وراو خامس.. ثم مأدبة الرواة التى تجمع شيخ الرواة مع الرواة وينتقل إلى الباب الأول وعنوانه: الخبر اليقين عن الخليفة أبى منصور يعقوب المنصور الموحدى، حيث الرواية الأولى التى تجسد استعداد ليوم الصيد فى قصر مراكش، حيث يلتقى أبو يوسف بن يعقوب، والوزير بن عطية، وابن رشد، وابراهيم بن شيروط، أما الرواية الثانية فتسرد أمام قاعة الرياضة البدنية فى قصر مراكش وتضم شيخ الرواة والوزير بن عطية، وابن رشد وابا يوسف. وهناك رواية ثالثة تد ور أحداثها فى السفينة السلطانية التى هى على أهبة الإقلاع فى رصيف الوادى الكبير لقرطبة وتضم شيخ الرواة، ومجموعة من الناس، وأبا يوسف بن يعقوب، والوزير بن عطية، وابن رشد. وينتقل النص إلى الباب الثانى وعنوانه بيان غيبة ابن رشد الحاضرة فى كل فكر وفى كل مكان، وتبدأ أحداثه فى مصلى بقرطبة حيث نجد أبا يوسف مع المصلين، وينتقل إلى ثكنة بقرطبة حيث نجد أبا يوسف يتفقد التحضيرات الأخيرة، ومعه رئيس فخذ أولاد ياسين، وصاحب عشيرة الدراوشة، وشيخ الرواة. وننتقل إلى بيت والى قرطبة حيث تحاك الدسائس وحيث يطبخ الطعام الفاخر تمهيدا للسم الناقع.. ويلتقى ابن رشد مع والى قرطبة شقيق يوسف بن يعقوب. أما الباب الثالث فيضم نحو باب الفتوح بقرطبة.. ونجد أربعة حمير وقنديلا وجلموداً وليلاً بلا نجوم وحمار، أما ١، ٢، ٣، ٤.. ثم ينتقل إلى قرب باب الفتوح بقرطبة فى مقر وزارة السلطان.

ويضم المشهد الوزير وشيخ الرواة يتآمران ضد ابن رشد بتدبير فضيحة اختلاس أموال الدولة، وأنه ينقل الكفر ويروجه وهذه هى الفضيحة. وننتقل إلى بيت ابن رشد بقرطبة.. وفى غرفة ذات قبو نجد أمنة ابنة ابن رشد تنسج ويدور بينها حوار حول زواجها، ومناقشة كتاب «جوا مع سياسة افلاطون»، ويؤكدان فى حوارهما أن المرأة مثل الرجل. وينتقل النص إلى أحد الشوارع شبه المظلمة بقرطبة حيث نجد ابن رشد وابنه محمد وأشباح سوداء مخيفة ومصلين والمشايخ ١، ٢، ٣، والفقيه ومصلين ١، ٢، ٣، ومؤذن المسجد. ويضم الباب الرابع من النص أصداء أسواق قرطبة وبطحاء باب الفتوح بقرطبة، والاستعداد للاستعراض العسكرى، والباب ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، وجماعة من التجار وشخص وكتبى وعريف الميلشيا والراهب وشاهبندر التجار، والزجال ابن قزمان يعزف ويغنى وجوقة النسائى يردد، وصوت صبى والمجذوب، والقس هنرى دى رانس. ويلتقى تحت عنوان (أخوان فى الغربة) تحت قنطرة الوادى الكبير بقرطبة موسى بن ميمون وابن رشد ويفاجئهما عريف الميليشيا، وينتقل ابن رشد إلى مدرسته - المدرسة الفلسفية الأندلسية حيث يلتقى ابن رشد وابن طلموس، ويختم النص بمحاكمة ابن رشد فى جامع قرطبة الأعظم حيث نجد ابن رشد مع الرواة. وبحضور أبى يوسف بن يعقوب، والوزير بن عطية، والراوى الخامس، وشيخ الرواة، وينتقل إلى الطرقات الشمالية الموحية إلى قرطبة.

والنص كما نرى يدين اضطهاد الفكر الحر والاجتهاد، ويكشف أصحاب المصلحة فى تفشى إرهاب الدولة وإرهاب الجماعات.. متصديا لقضية آنية شائكة هى واحدة من أسباب تخلفنا دون كلمة مباشرة واحدة أو عبارة خطابية رنانة، ودون صوت جهورى زاعق.. بل ويطرحها بهدوء المنطق ورزانة الجدل والعقلانية.. فنعيد النظر فى الأمور على ضوء جديد واضح ومحدد. بعيدا عن الغوغائية التى تشبه حيوانا بلا رأس.. وفى النهاية نجد عز الدين المدنى قد وفق فى أن يقدم مسرحا مختلفا، وليس مجرد استنساخ للنص الغربى.. معتمدا على حساسيتنا الخاصة، ومن عاداتنا فى الفرجة وتراثنا العميق والرصين.. مؤسسا أعماله على مستوى المضمون الذى يضمن التفاعل

بين متفرجنا والعرض الذى يشاهده.. فمسرحه مفتوح.. يبتكر نفسه مع كل تجربة كتابة، ومع كل تجربة عرض.. آخذا فى الاعتبار الزمان والمكان الذى تتم فيه التجربة.. فهو لايقدم تراجيديا أو كوميديا أو فلنقل ملهاة أو مأساة بالشكل التقليدى الغربى، ولايقدم تلك الأشكال الأخرى ذات المسميات فى هذا المسرح الأرسطى أو البريختى وغيرها.. لأنه كاتب يجرب دائما، ويغوص فى بحر تراثنا العربى وواقعنا الآنى ليخرج بالدر من أحشائه فيتناولها دون حساسية أو شعور بالتبعية أو السقوط فى عقدة الشعور بالدونية أمام الأشكال الغربية وتقنياتها ليتعامل مع ما يناسب خطابه بتلك التقنيات ولكن بعد إخضاعها لسياق الجماليات الأدبية العربية.. متحررا من إسار القوالب الجامدة.. منطلقا مع ما يدور فى ذهنه.. مبتدعا لنفسه تقنياته الخاصة التى يراها تصلح لطرح قضاياه التى تتناول هموم وأحوال الإنسان بوجه عام والإنسان العربى بوجه خاص.. للجدل والأسئلة والاستفهام.. وبلغة عربية فصحى ذات إيقاع وموسيقى، وأقرب إلى اللغة فى عصور فتوتها وازدهارها.. رصينة وذات بهاء، واضحة.. كاشفة ومبينة فى نفس الوقت، وذات تفاصيل جمالية نتوقف عندها طويلا.

نماذج تطبيقية

(امرؤ القيس فى باريس)

واحتفالية عبد الكريم برشيد من المغرب

هذه هى المرة الثانية التى يقدم فيها نص لمنظر الاحتفالية المغربى عبدالكريم برشيد فى مصر فمنذ سنوات قليلة قدم المخرج هشام جمعة مسرحية «فاوست والأميرة الصلعاء» فى المسرح الحديث.. وهاهى فرقة الغد التجريبية تقدم مسرحيته «امرؤ القيس فى باريس» من إخراج جلال عثمان. وقد قدم (عبدالكريم برشيد) العديد من الأعمال المسرحية بدأها بـ (عنترة فى المرايا المكسرة) متأثرا بجراح هزيمة ١٩٦٧، وتتوالى أعماله «ابن الرومى فى مدن الصفيح»، «جحا فى الرحى»، «شطحات جحجوح»، مونو دراما «الناس والحجارة»، «فاوست والأميرة الصلعاء» الرجال والقيامة، اسمع ياعبد السميع، وكلها مسرحيات تزاوج بين النظر إلى الماضى والنظر إلى الحاضر بوعى نقدى وشعور بالقلق الذى يهتم بمسيرة الإنسان (البطل) فى هذا الزمان وفى هذا المكان. وهذه الرؤية – على المستوى الفكرى تواكبها رؤية أخرى على مستوى الشكل.. فبداخل مسرحياته بحث متجدد عن أكثر الأشكال ملاءمة لتلك المضامين.. بهدف إيجاد وسيلة حقيقية وفاعلة للتواصل مع الجمهور.. سواء عبر قضاياه المعيشية الآنية أو من خلال فنونه الاحتفالية التى تعتبر أساس التواصل مع أى جمهور كيفما كان وأينما كان. ففى تجارب برشيد المسرحية لايظهر التراث بوجهه المعروف.. أبعادا معاصرة جديدة. (فابن الرومى) مثلا يدخل مدن الصفيح، وامرؤ القيس يرحل إلى باريس، وعطيل يعود إلى المغرب.. فهو حضور تخلف فى تقدم، أو انغلاق فى انفتاح. وبهذا التعامل يمكن أن تتحول الشخصيات التراثية إلى شخصيات حية لها علاقة مباشرة بالحاضر، وبالواقع التاريخى وبهمومنا الجديدة التى لم يكن لها وجود

فى الماضى.. فالتراث هو نحن الآن.. فعبد الكريم برشيد مشغول بالتنقيب فى تراثنا وبقضايانا العربية الحضارية، ولايخفى عن المتتبع لأعماله احتفاؤها بالاحتفالية وتمحورها حول شخصيات تراثية فيما عدا نص مسرحية الناس والحجارة، التى يتناول فيها الاغتراب كظاهرة إنسانية مجسدا فيها مشاعر النفى والاغتراب فى عالم تتجمع مفرداته لتغيب الإنسان عن إنسانيته، وتجسد أيضا الكابوس المخيف الذى يبدد المدينة الإنسانية.. والتى هى زنزانة تخنق الناس والحرية والتواصل الإنسانى.. وهو يحاول فى مسرحياته استحضار كل القضايا العربية دون أن يحدث فيها انفصالا تاريخيا عن بعضها البعض أو أن تكون غريبة عن التراث.. فهذه المسرحيات تحاول خلق رؤية مركبة للماضى على ضوء الحاضر ويتضح هذا حتى من أسمائها.. وقد اعتمد المخرج جلال عثمان فى تجسيد عرضه هذا على ديكور يملأ جوانب قاعة فرقة الغد من ثلاث جهات (تصميم: محمد خبازة)، وجعل المتفرجين متجمعين فى جانب واحد.. مما حد من تركيز الرؤية، وتشتت زاوية المشاهدة بالنسبة للمتفرج - حتى ولو كان يجلس على كرسى متحرك.. وهو فى الحقيقة لايتحرك فى هذا الركن، وفى تصورى أن هذا الشكل توظيف خاطئ لقاعة المسرح.. رغم أنه وظف الأركان الثلاثة فى خلق عدد من أماكن الأحداث فقد تعذرت المشاهدة على الأحداث التى دارت فى ميدان من ميادين باريس والذى تدور فيه كثير من الأحداث، والذى كان من المتوقع أن تدور فيه واقعة النهاية.. لأنه على يسار المتفرج، والتى تبدأ فيها أحداث العرض وهى تلك الباحة الصغيرة فى باريس وعلى جوانبها محل للجنس وماخور.. حيث يعمل عاملان عربيان فقيران فى تنظيف الشوارع والواجهات ويمر بهما (امرؤ القيس) ويدعوهما للسهر معه فيوافقان بعد لأى.. عندما يقتنعان أنه أمير بالفعل ويحرق أوراقه المالية.. ثم ينزل (عامر الأعور) إلى أرض مطار باريس.. باحثا عن امرئ القيس حاملا معه أيضا وصية أبيه أبيه الملك الذى قتله العسكريون واستولوا على الحكم وحاملاً معه أيضًا سيف أبيه وحصانه.. وفى طريق البحث يجرد غوانى المواخير والنصابون عامر حتى من ثيابه.. إلى أن يلتقى بامرئ القيس بعد مشورة مطرب كفيف يتسول فى ميدان صغير.. حيث يجده فى أحد المواخير فيطلعه على الخبر المشؤوم فيسقط فى يديه، ولا يدرى ماذا يفعل.. فيطلب منه (عامر) أن يستعد للنضال من أجل استرداد عرض أبيه.. فيتقاعس، وعندما يعلم

القوادان وبنات حاييم بوفاة أبيه يتخلون عنه بعد أن استنزفوا ثروته التى حصل عليها من آبار البترول التى لم تعد ملكا له بعد أن استولى عليها العسكر، وتأتى (عرافة باريس الصعلوكة) بخبر الرجلين اللذين قدما من بلد امرئ القيس لكى يقوما باغتياله. ويطلب منه عامر أن يهرب ويختفى بمساعدة المطرب الأعمى المتسول.. لكنه يرفض ويقبع فى مكانه.. مستسلما لمصيره.. بينما فى نص المسرحية يخرج إلى وسط الميدان لترديه رصاصات الاغتيال ويسقط مضرجا فى دمائه.. محتضرا بين يدى عامر.. كاشفا ماكان مخفيا أمام عينيه.. (فالموت وسط الناس كالنعاس) كما يقول المؤلف فى مسرحيته.. لكن المخرج يخالف تلك النهاية الدرامية المحكمة وينهى عرضه بشكل مبتور (وامرؤ القيس) مستسلم لليأس والقنوط فى مكان مغلق، ولا أدرى لماذا اختار له هذه النهاية غير الدرامية.. فقد اختارها دن مبرر كاف.. ربما تصور أن مقتل (امرؤ القيس) سيجعل منه شهيدا أو (بطلا). وهو تصور مخالف للنص الذى يقدمه، وهو بالنهاية تلك التى قدمها قد أفسد النمو والتطور الدرامى كى يصل إلى ذروته، وتنتهى الأحداث نهايتها المأساوية الفاجعة.. والتى تم التمهيد لها فى بناء النص المسرحى.. فافتقد العرض بذاك الحس التراجيدى المطلوب، وبدت النهاية غامضة ولا دلالة لها وملتبسة، وفاقدة لروح المأساة.. وقد استعان المخرج بأغان من كلمات (محمد بهجت) وألحان (عطية محمود)، وبرقصات من تصميم (أميرة أحمد).. لكن هذه العناصر لم تضف كثيرا للعرض.. وبدت عبئا ثقيلا عليه يعوق تدفق الدراما. فالأغانى العامية لا تتسق مع نص بالفصحى وليست من نسيجه، وكان التزاوج بينهما شاقا فى التلقى، ويظل الأداء التمثيلى أبرز عناصر هذا العرض.. فقد جسد (مفيد عاشور) شخصية امرئ القيس بشكل مؤثر.. فهو يملك أدوات التعبير الصوتى والحسى بشكل مدرب ومتميز. ويقدم (صلاح حفنى) تنويعات هزلية عديدة فى شخصيات الكناس التونسى، والعجوز الخليجى المتصابى، والقواد المخنث الفرنسى، وضابط الأمن فى الدولة العربية المتخلفة فيفجر الضحكات فى كل مرة.. ببراعته فى التقمص والتشخيص وتشارك الموهوبة (لمياء الأمير) بدورى العاهرة والمرأة التى تتجول فى شوارع باريس لتلتقط الأخبار، وتجبر الناس على التبرع لمشاريع إنسانية حيث تتميز بحضور تمثيلى ملموس ومؤثر.. كما قام

(ياسر صادق) بدور عامر الأعور - بأصعب أدوار هذا العرض فهو شخصية مركبة تنمو وتتطور، وتتحمل أعباء محنة امرؤ القيس وحدها أمام التردى والاستهتار واللامبالاة التى وصل إليها الأمير الضائع، ويقوم صبحى خليل بدور المغنى الأعمى المتسول (بلبلو) فيؤديه متقمصا إهاب المجربين والحكماء بشكل مقنع.. كما يشارك (حسن يوسف) بعدد من الأدوار وهى (الكناس والقواد والنصاب وضابط الأمن فى البلد العربى). فأجاد التنقل فيما بينها بسرعة وبكفاءة المؤدى المتمكن، وبروح هزلية مقبولة.. لكن يظل معتما.. فهل نتوقف فقط عند (امرؤ القيس) الذى جاء إلى باريس ليحصل على أحدث ماوصلت إليه منجزات العلم والثقافة كما أوصاه أبوه عندما بعث به إلى هنا - لكننا نجده يغرق فى مستنقع الغوانى واللهو، إلى أن يفقد سحر امتلاك ثروة البترول فيتخلى عنه أبناء الغرب.. أم أن النص يمتلك مزيدا من العلامات.. ويحتاج إلى البحث عن مزيد من الشفرات لقراءته من جديد.. فالمحنة ليست وجود البترول لدى هؤلاء أم عدم وجوده.. لكن المحنة تكمن فى الإنسان العربى وما وصل إليه من تخلف وتبعية. وهى المعانى التى جسدها أبطال العرض وعلى رأسهم امرؤ القيس.

(معروض للهوى) من الجزائر

فاز العرض الجزائرى «معروض للهوى» بالجائزة الكبرى فى ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربى الأول.. تقديرا لتميزه على باقى العروض.. وهو العرض الذى كتبه ابن مدينة وهران (محمد بختى).. وقام أيضا بإخراجه مابين عامى ١٩٨٨-١٩٨٩، وعرض لأول مرة فى أواخر نوفمبر عام ١٩٩١ فى المسرح الجهوى بوهران.. وما يزال يعرض حتى الآن.. بعد أن قام بعدة جولات فى كل مدن الجزائر. وحصل على جائزة أحسن عرض متكامل من المهرجان الوطنى للمسرح المحترف الذى عقد بمدينة (باتنة) بالجزائر فى نوفمبر ١٩٩٤ - كما شارك فى مهرجان الرباط (المسرح العربى) فى الدار البيضاء عام ١٩٩٢. وقد شهد هذا العرض ضجة إعلامية كبرى فى الجزائر، لدرجة أن بعض نقاد الصحف قالوا: إن هذا العرض يمثل قطيعة مع كل ماقدم فى الجزائر من اتجاهات سياسية واجتماعية فى المسرح الذى كان سائدا فى الجزائر من قبل، وهو قول لا أظنه صحيحا.. أن هذه المسرحية هى امتداد لمسيرة طويلة قطعها المسرح الجزائرى.. خاصة فى مجال استلهام التراث ومشاركة الجمهور وأساليب الأداء التمثيلى الشعبى.. فمن حسن الحظ أن الكتاب المسرحيين الجزائريين اعتمدوا فى تأليفهم - الذى كان يقدم بطريقة فكاهية وبلغة خفيفة وشعبية وقادرة على توصيل الفكرة وجذب الجمهور - إلى مسرح شعبى بقى بعيدا عن رجال الأدب لفترة طويلة.. لذا ارتبطت مسرحيات هذه الفترة دائما بالعرض.. وكثيرا ماكان يطويها النسيان بعد العرض مباشرة.. إذ لم يكن الهدف من كتابة هذه المسرحيات نشرها.. مما ساعد على الاحتيال على الرقابة التى كانت مفروضة على النشاط الفنى فى ظل الاحتلال.. فهم لم يعتمدوا فى تأليفهم لهذه الملاهى على النماذج الكلاسيكية للمسرح الفرنسى الذى كان منتشرا فى الجزائر فى تلك الفترة.. لعدم تردد الجزائريين على قاعات تلك المسارح

وعدم مشاركتهم فى العروض التى يقدمها الفرنسيون كما يقول الكاتب الجزائرى (محى الدين بشتارزى). ثم جاء (رضا حوحو) وفرقته ليقتبس من (موليير وهوجو)، وتبعه كتاب مثل (محمد التورى ومحى الدين بشتارزى) وغيرهما من الكتاب الذين تأثروا بالمسرح الفرنسى، ومن أبرز الكتاب المسرحيين الذين تعاملوا مع الأشكال المسرحية العالمية فى معالجتهم لموضوعات من التراث (عبدالرحمن كاكى) الذى قدم مجموعة من الأعمال المسرحية التى تندرج كلها فى إطار البحث عن مسرح جزائرى أصيل مثل مسرحية القراب والصالحين.. عن أسطورة جزائرية شعبية شبيهة بالأسطورة الصينية التى استلهم منها بريخت مسرحية المرأة الطيبة من ستشوان، (وكاكى) واحد من الذين وظفوا المأثورات الشعبية فى المسرح بالاعتماد على لغة مسرحية تتخذ خصوصيتها من التراث الثقافى. وتمتاز محاولاته فى سعيه الدائم إحياء وتجديد طرق التوصيل التقليدية المهددة بالزوال. ثم يأتى (عبد القادر علولة) الذى عرف بأطروحته الثقافية الشعبية والفنون الشفوية وأشكال الاحتفالية، ومراجعة وإعادة النظر فى الأشكال والقوالب المسرحية الغربية. ومن المؤكد أن (محمد بختى) – المولود عام ١٩٤٣ – قد استفاد من تلك التجارب السابقة، خاصة أنه ولد وتربى فى وهران موطن (عبدالقادر علولة). هذا المسرحى الذى قام بعدة تجارب مع الفلاحين، واكتشف أنهم فى تجاربهم الأولى كانوا يستخدمون التراث الشعبى استخداما فولكلوريا شكليا.. وظل هيكل مسرحهم (أرسطيا) بحتا. وواصل (بختى) تجارب (السرد) والاستفادة من مسرح الحلقة والمسرح الشعبى التقليدى فى جوانب البنية الفنية وتركيب العرض، وكيف أنه فى المسرح الشعبى ليس هناك إيهام، أو تجسيد للفعل، ولا عملية تشخيص، وكيف يمكن أخذ العناصر والمواد والأدوات التى يبنى بها (المداح) أو (القوال) عرضه المسرحى، وعرف (بختى) كيف لايحتاج إلى ديكور تجريدى.. يلمح فقط، وأدرك أهمية الطاقات السمعية وكيف يمكن أن يعتمد عليها أكثر من الطاقات البصرية. إذن (فمحمد بختى) مخرج ومؤلف العرض ليس غريبا عن هذا التراث المسرحى، ولايمثل قطيعة مع المسرح الذى كان سائدا فى الجزائر من قبل بل... هو وثيق الصلة به، وساهم بنفسه فى بعض إنجازاته – فقد أسس فى مستهل السبعينيات فرقة (مسرح المعمل). إلى أن توقفت.. فعمل مع الكاتب الجزائرى الكبير

(كاتب ياسين) فى مسرح بلعباس. ثم قدم – فى إطار فرقة الغمزة الحرة – مونودراما من تأليفه وإخراجه وتمثيله هى «الديناصور».

تدور أحداث مسرحية «معروض للهوى» حول رحلة فى أنحاء العالم العربى.. وهى رحلة تزاوج بين الخيال والواقع.. بين الحلم والحقيقة. وتجمع بين شخصين.. كل واحد منهما هارب من غياهب السجون. ويبدأن الرحلة فى إطار ديكور تجريدى شديد البساطة.. يلمح فقط ولايصور التفاصيل (ديكور وملابس.. مرسالى عثمان). وهو عبارة عن مجموعة من الأعمدة مختلفة الطول والحجم تتغير مواقعها بين مشهد وآخر لتخلق معالم مكان آخر.. فمرة تصور موقع محدود بين بلدين متجاورين يتشابهان فى الدين واللغة ورغم ذلك لايسمح لبطلى العرض بالدخول من بوابة الحدود لأنهما لايحملان جواز سفر، ومرة تصور صحراء شاسعة أو موقع آخر ملئ بالصخور والجبال. وفى كل مرة يتغير فيها وضع تلك الأعمدة يوضع الممثلون فى علاقات جديدة تلزمهم بتعديل وضع حركتهم تبعا لها. ونتعرف على الشخصيتين الرئيسيتين.. الأول يحلم بالمجد بينما الثانى يحلم بالمال.. لكن الحلمين يتقاطعان معا كلما صادقت الشخصيات شخصية أخرى فى حاجة إلى مساعدة.. فيلتقيان بامرأة عجوز تسأل عن الطريق إلى القدس وإلى بيت الله الحرام.. فيبادر (الأول) بمساعدتها وحمايتها بينما يسعى الثانى إلى التخلص منها، ويطارد هذه المرأة رجلان.. فيتصدى لهما (الأول) فيما يخونه (الثانى) ويساعد الرجلين على استرداد المرأة. يحاولان دخول البلد المجاور فيمنعهما جندى الحدود من المرور إلا بجواز سفر وتأشيرة دخول، ويحاول (الأول) إقناعه أن بلديهما بلد واحد، دون جدوى. بينما الثانى يطمع فى الكنز هناك.. ويلتقيان بقيس الذى يبحث عن ليلى.. وقد أصيب بالجنون.. إلى أن يأتى اثنان يمسكان به ليعيداه إلى مستشفى المجانين. وكذلك يلتقيان بليلى الباحثة عن حبيبها قيس وقد هامت هى الأخرى فى بحار الجنون.. فلا يستطيع (الأول) أن يفعل لها شيئا من أفعال الخير والنبل والشرف التى يحكم بها لأن (الثانى) يفسد كل مايعمل. ومن غرائب رحلتهما أنهما يلتقيان بمجموعة من البشر تسير بظهورها إلى الخلف، وكلما تقدما منهم وجدوهم يسيرون إلى الخلف وهم يثرثرون. ويواصل الأول البحث عن المجد والعزة والكرامة بدونكيشوتية ساخرة

حيث يتقلد عكازا خشبيا يظنه سيفا قادرا على نصرة المظلومين.. وكأنه ذلك العربى البائس الذى يعيش فى أوهام المجد العربى القديم، ويزهو بتاريخ انتهى واندثر، فهو مغيب الوعى.. ليس لديه حس أو وعى بالتاريخ، بينما يواصل (الثانى) البحث عن الكنز والمال والنفوذ.. فهو رجل عملى وبراجماتى يرى أنه يتعامل بلغة العصر.. وكأنه الوجه الآخر للعربى البائس التائه وسط العالم المزدحم. ومن الواضح أن النص قد استوحى شخصيتى (الأول والثانى) من رواية (سرفانتس) (دون كيخوته دى لامنشا وسانكو بانزا» وإن اختلفت الملامح وخاصة ملامح شخصية (الثانى). والنص فى بعض تفاصيله أو بنائه أقرب إلى بعض جزئيات مسرحية نبيل بدران «باى باى عرب»، وبعض سمات مسرحية «المهرج» لمحمد الماغوط. والعرض هنا تركيبة بنائية ناجحة لتكامل كافة عناصره.. إذ له خصوصيته وتميزه الذى يرجع إلى بساطته فى السرد وبراعة الأداء لدى الممثلين، وبساطة الديكور وتجريديته، والجمل الموسيقية الخفيفة والسريعة التى تصاحب وتعلق على بعض المواقف (موسيقى: رحال الزبير)، وإلى النص الذى يعد جولة فى هموم الإنسان العربى تلمس وجدان الشباب العربى على وجه الخصوص، وتتجسد هذه الجولة فى معاناة الشخصيتين (الأولى) و(الثانية) وتناقضهما وحيرتهما بين التاريخ والتراث والحاضر، وماتحمله تفاصيل رحلتهما من دلالات سياسية وثقافية واجتماعية عميقة حول مشاكل عالمنا العربى.. رغم أن النص وبالتالى العرض لايأخذ شكلا محليا مباشرا.. فهو ينحو أيضا إلى التجريد والفانتازيا والبعد عن الشكل الواقعى الفوتوغرافى.. فهو يعمم ويجرد القضايا التى يطرحها.. ورغم ذلك فهو يضرب فى أرض الواقع الجزائرى العربى.. ويبحث فى جذور الأحداث التى نعانى منها وخاصة حالة الغياب عن التاريخ والتخبط والعودة إلى الخلف. ويحاول (محمد بختى) فى هذا العرض – أن ينتزع نفسه من البريختية التى تأثر بها كثيرا فى شبابه، وأن يروى قصة ممتعة ومثيرة يعتمد فيها على الشكل الهزلى.. وفى نفس الوقت إشراك الجمهور معه فى جدلية القضايا التى يطرحها، ومن خلال مشاهد تظهر فيها الشخصيات من الماضى، وكأن المسرحية كلها تدور فى رأس شاب بكل ما يحلم من اهتمامات وتصورات.. لكن يظل الممثل والنص هنا هما أبطال العرض.. إذ نجد الممثلين يقدمون لغة واضحة رغم أنهم يتكلمون اللهجة الجزائرية المحلية إلا أنها قريبة ومفهومة

وتصل إلى كافة المتفرجين العرب باختلاف لهجاتهم. ولربما يرجع ذلك لاشتراك المتفرجين فى نفس الهموم. وقام كل الممثلين - فيما عدا الأول والثانى - بأكثر من دور - وهم رغم أن عددهم لايزيد عن أربعة (بالإضافة إلى الأول والثانى) إلا أنهم بدوا كحشد كبير من الشخصيات المتعددة الألوان والمتنوعة المشارب.. اذ ينتقل أولئك الممثلون الأربعة (جبيلى عزيزه، بلكروى عبدالقادر، بن يحلو مختار، بلعروسى محمد) بين شخصية وأخرى فى مرونة مدهشة وبراعة وبلاغة تبدو فى إضفاء ملامح خاصة على كل شخصية ينتقلون إليها بسرعة.. وهذه السرعة فى التحول من مشهد إلى مشهد أضفت أيضا تناغما على إيقاع العرض السريع اللاهث.. وكأننا نشهد حلما متعدد الألوان ومختلف الأمكنة والأزمنة. أما الممثلان اللذان قاما بدور الأول والثانى (حمودة بشير وصغير الحاج) فقدما ثنائيا فريدا فى فنون الأداء التمثيلى إذ يستخرجان المضحك من التناقض بين تخشبية (الأول) وتثبته عند قوالب متسعة للمثل العليا والمبادئ الفضفاضة، وذهوله عن واقعة والواقع من حوله، وبين بهلوانية (الثانى) وتحفزه البراجماتى (النفعى) فى الانقضاض على أية فرصة تتيح له الحصول على الكنز الخيالى المأمول، وتعجله ولهفته على تحقيق رغباته التافهة.. ويدور كل هذا فى إطار مساحة محدودة جدا من الارتجال.. وإذا كان النص ذو الفكرة اللامعة الذكية والأداء التمثيلى البليغ هما العنصران الأساسيان فى هذا العرض إلا أنه لا يمكن أن يتاح لهما لأن يتجسد بشكل متفوق مالم يتوفر لهما ذلك المعادل التشكيلى (السينوجرافيا)، التى تعتمد على التجريد والبساطة، والتى تحتوى على خطة إضاءة لاتعتمد التفلسف أو التقعر لأنها تقوم بوظيفتها فى الإشارة والإيماء إلى تفاصيل المكان، والتركيز على منطقة الحدث الذى يدور بين الشخصيات.. دون اهتمام بزمان محدد والاكتفاء بالإشارة والتلميح إلى وقائع تراثية تاريخية معينة. كذلك جاءت الملابس ذات أشكال وألوان متنوعة لاتنتمى إلى عصر معين.. فهى خليط أغلبها من ملابس معاصرة وملابس أخرى تنتمى إلى عصور سابقة وبلاد مختلفة كى يختلط الحلم بالحقيقة والواقع بالخيال.. فيكتسب العرض أبعادا أعمق وإدراكا أوسع.

الدالية.. من تونس

قدم «المسرح العضوى» التونسى مسرحية «الدالية» تأليف حمدى الحمايدى وإخراج عزالدين قنون وتمثيل فتحى العكارى ومنية الورتانى وتوضيب أو إعداد عزالدين عبابى بوكالة الغورى بحى سيدنا الحسين بالقاهرة.. ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولى الأول للمسرح التجريبى، ومن الغريب أن فريق العرض لم يعاين هذا المكان التاريخى الشهير إلا فى نفس اليوم. ويقوم العرض على علاقة جسدية بين رجل هو عبد الجليل (فتحى العكارى) وامرأة هى عويشة (منية الورتانى) تعتمد على ثلاث ركائز هى الحب والموت والسلطة فالمرأة حبيبة الرجل ورفيقته ساعدته حتى أصبح رجل أعمال كبير كون ثروة ضخمة عن طريق احتكاراته الرأسمالية ويتنكر لها ولحبها ولأنها أحبته وتعلقت به ومازالت بينهما علاقة مالية إذ أعطته أموالها فى بداية حياته ليبدأ مشروعاته.. لكنها لاترغب فى المال فى حد ذاته، فهى تهواه وتجد فى طلبها لمالها منه حجة وتعلة وسببا لإعادة ماكان بينهما من حب قديم، وعندما تطلب منه أن يعيد إليها مالها يرفض بطريقة غير مباشرة. إذ يراوغ ويتملص فتطلبه بطريقة مباشرة رغم أنها لاتريد المال.. بل تريده هو.. لكنه لايريد أن تفرض نفسها عليه، ويرفض أن تملكه إذ تمثل له هذه العلاقة نوعا من السيطرة عليه، ويشعر أنها تفرض نفسها عليه، ويبرز التناقض بين الشخصيتين بشكل حاد. وعندما تيأس المرأة فى النهاية تسقيه سما فى كأس النبيذ فى لحظة سعادة وفرحة عند الفسقية حيث كانا يستعيدان لياليهما السعيدة وتفاجئه بأنها سقته السم، وتطول فترة الاحتضار لفترة طويلة، وتوحى النهاية أن المرأة أيضا قد شربت السم حتى ولو كنا لم نرها تفعل ذلك.. لأن السم هنا شئ غير هام.. ذلك لأنها عندما قتلته فقد قتلت نفسها. يتابع المتفرجون هذا العرض واقفين.. يتجمعون فى دوائر ومستطيلات ومثلثات حول الرجل والمرأة.. يتابعان

حوارهما وهما متشابكان «تسبه وتصفعه على وجهه، وهما يأكلان ويشربان وهما مفترقان متخاصمان والرجل يصعد بالمتفرجين إلى الطابق الثانى من الوكالة ليريهم مستنداته، ثم يعودون مرة أخرى إلى باحة وكالة الغورى وأركانها المتعددة، وتشهد المرأة المتفرجين على سخافة الرجل وخيال عقله.. ومن المدهش أنه يمكن تقديم هذا العرض داخل بيت ثقافة أو فندق أو أى مكان آخر حيث يتم استغلاله كما هو دون أى تغير ولايحتاج العرض إلا إلى بعض أدوات الإضاءة ولاتحتاج الفرقة إلا أن تتدرب مرتين على الأقل قبل العرض.

بدأت هذه الفرقة تجاربها عام ١٩٨١ بمسرحية «الصفقة» إلى أن قدمت تجربة المسرح بالبيت عام ١٩٨٤ وبمسرحية «خرفنى يعيشك» التى قدمت داخل بيوت خاصة تم تحويلها إلى فضاء درامى حيث يحتل الممثلون كامل الفضاء بأثاثه وشكله الهندسى وينتقلون من حجرة إلى أخرى والمتفرج يتابع هذا التحرك من أهداف هذه التجربة إعطاء نفس جديد للفن المسرحى ومحاولة لخلق علاقة درامية جديدة بين المتفرج والممثل. وبمسرحية الدالية تحاول فرقة المسرح العضوى إثراء هذه التجربة.. إذ لم تقتصر على تقديم هذا العمل داخل المسارح المتعارف عليها أو داخل البيوت الخاصة بل طوعت فضاءات أخرى غير قابلة مبدئيا لتقبل عرض مسرحى ولكن التجربة أكدت العكس وكان آخر فضاءات وقع احتلاله دراميا هو المركز الثقافى الدورى بالحمامات بتونس.. إذ احتوى البيت الكبير الموجود بالمركز هذه المسرحية وبدأ العرض المسرحى فى الحديقة مرورا بالأروقة والحجرات وسطح البيت إلى أن استقر وسط مسبح البيت الكبير. والعرض تجربة حقيقية هامة لأنه يجمع بين النص المكتوب الذى لايمكن الخروج عنه أو إفساح المجال للارتجال وهو فى نفس الوقت يشرك المتفرج فى أحداثه إشراكا أساسيا وعضويا بحيث يصبح المتفرج عنصرا أساسيا لايمكن للعرض أن يكتمل بدونه ورغم هذا فأداء الممثلين يقوم على الاندماج والإيهام المسرحى وفى نفس الوقت ينكسر الحائط الرابع وكأنه يخاطب المتفرج مباشرة، حيث لايمكن أن يكتمل الحدث ويخلق الجو إلا بمشاركة المتفرج الفعالة حيث يوضع فى حالة امتحان فهو لا يعيش الرحلة الجمالية بنفس ردود الفعل المعتادة فى المسرح التقليدى.. لقد استطاع

هذا العرض المبهر بالفعل بفضل مخرجه الفنان عز الدين قنون وفريقه الفنى أن يجسد لنا كيف يمتلك رجل امرأة ويستحوذ عليها إذ يعلم أنها تريده.. بينما يبحث هو عن القوة والجاه والسلطة ويتصادمان، ثم ينبع الموت من عدم تحقق الرضا والتفاهم وبسببهما لايستطيعان تحقيق اتحادهما معا وتقاربهما فيواجه كل منهما موته. واستطاع العرض أن يتيح لنا فرصة التأمل حول الحب والموت والسلطة وذلك خلال نص متماسك محدد المعالم وتقليد إلى حد ما إلا أنه مشحون بالتوتر والتحول ومتفجر بالحدث الدرامى الحى بعيدا عن الخطب الرنانة الإنشائية أو الطقوس الشعبية والاحتفالية وغيرها من الأشكال ذات الجذور الانثروبولوجية.. فهو نص مستقل بشكل موضوعى ورغم وجود حاجز اللهجة التونسية المحشوة بالكثير من المفردات الفرنسية التى تستخدمها البرجوازية التونسية فى حياتها اليومية التى قد لايستوعبها المتلقى كاملة فى القاهرة إلا أن الخطوط العامة للنص والتى تتعلق بالبناء والأحداث والشخصيات كانت واضحة ومجسدة.. وكذلك استطاع هذا العرض من خلال منهج التمثيل التزم به الممثلان اللذان يمثلان بمحور الحدث الدرامى - والذى ينبع من الحرص على النص المكتوب فى دقة، ورغم ذلك صنعا تواصلا نابضا بالمتفرجين وبالمكان وامتزجا بهما مما أوحى بأن يبدو ما يقدمانه ارتجالا تلقائيا فى مخاطبة المتفرجين.. معتمدين على براعة ومرونة جسميهما والإشارات والإيماءات التى يبدو أنها تكسر الإيهام وهما بحركتهما يكشفان عن عالمهما الملئ بالقلق الوجودى والعزلة والتمزق وهو منهج متفرد فى الأداء أقرب إلى مايسمى بالأداء من الداخل أو التمثيل فى التمثيل حيث يجسدان شخصيتين تتعذبان معا.. وممتزجين بالمكان موقع الأحداث ووسط متفرجين على علاقة مباشرة عميقة بهما.. سرت إليهم مشاعر القلق والتوتر وأصبحوا مشاركين معهما فى الأحداث وفى المكان. ويتبقى دور المتفرجين الذين لا فرصة أمامهم للاسترخاء أو إعادة النظر.. فلهم أيضا مواقعهم المتغيرة فى إطار التشكيل الحركى للعرض فهم يقفون على أقدامهم وينحنون ويهرولون خلف عبدالجليل وعويشة ويصعدون إلى الطابق الأعلى وتبللهم مياه الفسقية عندما تتصاعد المشاجرة بين الرجل والمرأة ويتزاحمون فى ركن حول الرجل أو المرأة وينظرون إلى أعلى مادين

رقابهم لمتابعة مايقال فى الطابق الثانى من المكان ويشاركون فى كل شئ.. يتعرفون على الشخصيات وعلى تفاصيل المكان فلا مجال هنا لانعزال المتفرج أو الانصراف عما يجرى فالمتفرج هنا فى قلب موقع الأحداث ومتورط بل ومشدود للمشاركة فيها فلا سبيل أمامه إلا أن يتخذ موقفا وأن ينتابه القلق ولا يستطيع أيضا أن يكون سلبيا كما تعود من قبل أثناء مشاهدته للعروض التقليدية.. فهو هنا شريك فعلى فى مكان الحدث وينبع منه باستمرار ردود أفعال وانفعالات مكتشفا بالتدريج جوانب المكان وأعماق الشخصيات.

إن التجربة التى قدمها الفنان عز الدين قنون وفريقه المسرحى تجربة هامة وثرية لأنه وفق بالفعل فى أن يصهر المتفرجين والشخصيات والمكان فى بوتقة واحدة.. مهديا إلينا حالة مسرحية جديدة وتكوينا دراميا مدهشا وصادما، وتجربة جمالية ثرية ومثيرة من الممكن أن يقال عنها تجريبية بحق لأنها تبحث فى جدية وإخلاص عن حلول للخروج من مأزق المسرح التقليدى الذى فقد دوره وأصبح عنصر هدم وتخريب.

ألف رحلة ورحلة *

نموذج التجريب فى المسرح العراقى

عندما تدخل المسرح تشعر وكأنك تدخل فوق ظهر سفينة تعبث بها الأمواج وهدير الرياح.. حيث تربط حبال السفن الغليظة خشبة المسرح بالصالة وما فوق ظهرها من متفرجين، وفى عمق خشبة المسرح ينتصب صارى المركب تعبث بها الرياح.. ينشر ثم يطوى، وبحارة فى الصالة يصرخون ويطلبون النجدة، ويسرعون للقفز فوق خشبة المسرح، وتمتزج الأحداث بعضها البعض.. فنكتشف أن (السندباد الثانى) و(السندباد الثالث) (والسندباد الرابع) قعيدا فى هدوء.. ويتجسد أمامنا كيف التقى السندباد الثانى بامرأة غرقت سفينتها فأنقذها وتحابا.. ويرسو السندباد الثانى مع بحارته الثمانية والمرأة على جزيرة غامضة.. يكاد يقتلهم الجوع لكن السندباد الثانى يعلم أنهم لو أكلوا من ثمار وطعام الجزيرة فسيتحولون إلى مخلوقات شائهة فيحذرهم من تناول أى طعام.. لكن الجوع يكاد يفتك بالبحارة فيأكلون من الطعام فيصيبهم ألم شديد ويتحولون إلى خراف ماعدا السندباد الثانى والمرأة التى رفضت أن تأكل رغم رغبتها الشديدة فى ذلك لكنها تستجيب إلى تحذير السندباد الثانى، وسرعان مايظهر شخص مخيف من أهل الجزيرة ويبدأ يسحب واحدا من البحارة الذين تحولوا إلى خرفان، وبعد لحظات تتردد طبول طقوس ذبح البحار الخروف فى احتفال تتردد أصداؤه.. مما يصيب بقية البحارة الخرفان بالذعر.. أما السندباد الثالث فيتجسد لنا من خلاله كيف نزل إلى الجزيرة فوجد فيها أناسا أشبه بالقرود.. يحيون ويسلكون سلوك القردة.. فيحاول أن يحولهم إلى بشر عن طريق التعليم والتلقين.. فينجح فى تعليمهم نطق الكلمات – لكن دون فهمها – والوقوف باعتدال وقفة البشر – ويحاول عبثا –

أن يجعلهم يفكرون بعقولهم فيفشل.. ويكتفون بتقليده فى كل كلمة وحركة يأتى بها أمامهم دون تفكير.. حتى يكاد يجن منهم فجعلهم لايسمعون حتى لايرددوا كلماته كالببغاوات.. ويكتمل تجسيد الأحداث التى جرت للسندباد الثانى فنجد المرأة لاتطيق الجوع فتأكل من طعام أهل الجزيرة، وسرعان مايفترسها الألم وتتحول مثل الذين تحولوا إلى خراف.. ويعلن السندباد الثانى فى أسى أمام السندباد الأول فشله فى إنقاذ المرأة التى أحبها ورفاقه البحارة، وكذلك يعلن السندباد الثالث فشله فى أن يجعل من الأناسى القرود بشرا حقيقيين وأنه يعود خائب المسعى، ويؤنبهم السندباد الأول، ويتيه عليهم فخرا.. ثم يستدرج (السندباد الرابع) السندباد الأول حتى يقترب منه، ويطلب منه أن يحمله قليلا فقد ضاق بالقعود ورجلاه عاجزتان ولا يستطيع أن يمشى على قدميه فيوافق السندباد الأول فى خيلاء على حمله.. لا لأنه عاجز ويتمنى أن يمشى ولكن لمجرد أن يظهر قوته وقدرته على حمل أى شىء وما أن يقفز (السندباد الرابع) فوق كتف (السندباد الأول) ويركبه حتى يشهر سكينا حول عنق (السندباد الأول) مهددا إياه إن عصى له أمرا.. ويبدأ فى إصدار الأوامر إليه.. فهو يريد أن يقفز من فوق الأرض فيرضخ السندباد الأول للأمر ويظل يقفز، ويحركه الرابع كيف يشاء حاملا إياه على كتفيه طوال الوقت.. يطلب منه أن يسكر فيسقيه الخمر.. ويواجه (السندباد الرابع) (السندباد الأول) بحقيقته فيكشف ويعرى كذبه.. معلنا أن أخباره عن أسفاره أكاذيب وزيف، وأنه لم يكن صادقا ولو لمرة واحدة، ولم يسافر ولو لمرة واحدة باتجاه القلب، وأن الثانى والثالث هما اللذان صنعا الأسفار حقيقة، ويطلب الرابع منهما تجسيد بقية قصتيهما فيعلن الثانى أنه فى قلق وفى انتظار أن تخطف منهم ضحية جديدة وتقدم كقربان لأهل الجزيرة، بينما يعلن الثالث أنه يكاد يجن لأن من علمهم لايتغيرون ولايتقدمون ليصبحوا بشرا يفكرون بعقولهم.. ويعود الرابع إلى الأول مهددا بسكينه المشهرة على عنقه، ويطلب منه أنه يريد أن يرقص، ويشترط عليه – من أجل أن ينقذ حياته – أن يعطيه كل علمه ومعرفته التى يحتفظ بهما فى رأسه.. فيسايره الأول فى الحديث لكن الرابع يكشف لعبته ويعلنه أنه لم يعطه شيئا سوى الخيبة والكذب.. وأنه قد سافر أكثر منه رغم أنه لايملك الأقدام، ونعود إلى الثانى الذى يحذر الرجال

الخراف من الضحية التالية التى ستسحب من بينهم، أما الثالث فيظل يحذر الرجال القردة من تقليده، ويكشف الرابع أكاذيب الأول، وأنه لم يقم بأية رحلات، بل كان يرسل الثانى والثالث ليقوما بالمغامرات وينسبها إلى نفسه، وأن الأول لم يغادر داره.. بل ويكشف عن جريمة ارتكبها الأول وهى قتله لجاره، ويعلن الرابع القعيد أنه أصبح الآن السندباد الأول أو السندباد الأكبر.. لأنه الآن يركب السندباد الأول مهددا إياه بسكين.. فلم يعد سندباد هذا العصر بحاجة إلى السفر.. بل يسمع مايرويه الآخرون، ويعيش على ما تركه له السابقون.

دارت هذه الأحداث فى جو شبه أسطورى مستلهم من قصص السندباد فى «ألف ليلة وليلة». وهى قراءة جديدة متمعنة فى تحفتنا الأدبية العربية الشعبية التى يعرفها العالم كله.. ومحاولة لمحاكمتها فى شكل جديد.. محاولة أن تعكس الواقع الحى الذى نعانيه، والذى يحيطه جو من الغموض يزيد من طرافة الموضوع.. حيث يتجسد العالم السحرى الآسر فى براعة وتمرس كاتب موهوب يجيد صنعة الدراما.. فهذا النص الرشيق الشفاف ينطلق إلى منطقة الحلم لدى الإنسان.. هذه المنطقة التى تفوق الخيال فى تصورها.. تماما كما يقول المؤلف (فلاح شاكر): نهاجر من أرض نحبها إلى بحر نحلم به.. وبين الحب والحلم مقصلة الغربة.. وبين الإقامة والترحال سؤال من بين القيد واليد مساحة الحرية.. كذلك تبدو موهبة وخبرة مخرج مبدع (عزيز خيون) توحد من النص والممثلين.. رابطا صالة المتفرجين كعنصر أساسى فى عرضه.. علما بأنه لم يتوجه بكلمة مباشرة واحدة إليهم.. ليصنعوا جميعا حالة مسرحية حية ومتوقدة.. مستخدما التكوينات الجمالية للمجاميع وإضاءة تعطى البعد اللونى المطلوب لهذه التكوينات دون مبالغة أو زخرفة أو إبهار، ساعد على ذلك أداء الممثلين.. أمل نعيم فى دور المرأة، ومجيد حميد فى دور السندباد الأول، وريكاردوس يوسف فى دور السندباد الثانى، ورائد محسن فى دور السندباد الثالث، وعزيز خيون فى دور السندباد الرابع.. بالإضافة إلى جماعتى السندباد الأول والثانى.. بمنهج أدائى لا يقوم على الاندماج الكامل.. إذ فرضت طبيعة النص الذهنية والتجريبية منهجا ذهنيا وتجريبيا فى الأداء يخاطب العقل قبل أن يخاطب العاطفة، مما أدى إلى تناغم حركة وأداء جماعة

السندباد وجماعة السندباد.. وقد ساعد على خلق هـذا التكامل بساطة الديكور (تنفيذ عادل عيسى)، وقدرته على خلق الجو بأبسط الإكسسوار وأبسط الأدوات.. ملتحما معها الملابس وألوانها وطرازها وحسن اختيار ألوانها (تنفيذ الأزياء: محمد على مرعى). وبدا أسلوب العودة إلى الوراء **Play Back** فى تجسيد الأحداث متسقا مع شكل المسرحية ومضمونها.. حيث لم يلجأ إليه المؤلف لنقص فى الأدوات، ولكن لكسر حالة مايمكن أن يحدث من إيهام، والتوجه إلى مخاطبة الذهن.. ورغم أن النص أقرب إلى النصوص الذهنية التى تحمل فكرا عاريا.. إلا أن السمة الشعبية، واكتساء الفكرة باللحم والدم جعل الدفء والحرارة يسريان فيها، وينتقل هذا الدفء وهذه الحرارة إلى المتفرج.. مما يثرى – فى الوقت نفسه – بنية العمل الدلالية واحتشادها بالدلالات الإشارية والإيحائية التى تساعد على حل أسرار العلامة والشفرة فى هذا العرض.. إذ يجسد أن الإنسان فى حد ذاته هو بحر.. وأن طموح الإنسان وأحلامه تشبه امتداد البحر إلى مالا نهاية.. كذلك يشبه اختلاف لون البحر اللازوردى عن صخور القاع العميق المليئ بكافة المخلوقات الغريبة وأنواع اللآلئ والأحجار.. اختلاف مظهر الإنسان عن جوهره.. ونكاد نحس تلك المشاعر الغامضة من خوف ودهشة وتحرق إلى صنع المستحيل ومعرفة المجهول وسط موج البحر العاتى، وكما تتنازع النفس نزعات القبض والبسط والتقدم والانكسار تضرب أمواج الشاطئ ثم تنحسر عائدة إلى البحر فى تراجع يتسم بالكبرياء.

إن هذه التجربة لاتفتقر إلى الجدية ومايمكن وراءها من احتمال وجود مختبر تجريبى، وبدا ذلك بشكل واضح ومحدد المعالم فى الجهد الكبير الذى بذل فى تشكيل حركة مجاميع الممثلين ومافيها من مرونة وقابلية للتشكيل. لايمكن أن يتحقق الا بعد جهد طويل.. وهى بهذا إنجاز مسرحى مرموق، وإضافة إلى عالم المسرح العربى.

ويبقى تساؤل ؟ هل استطاع هذا العرض التجريبى بحق أن يصل إلى المتفرجين؟ وهل راعى طبيعة المفترج وأطره المرجعية.. الذى لاشك فيه هو أن هذا الشكل التجريبى الجديد هو الشيء الوحيد الذى يثير الاهتمام ويبقى المضمون الذى يصعب حل شفرته للوصول إلى تفاصيل معانيه.. وهذا هو ما يصنع الكثير من الحواجز ويقيم الحجب بين

مبدعى التجريب الذى يبدأ بالتنظير المجرد وبين المتفرج.. الذى نشهد له – صدقا وأمانة – شغفه الشديد بهذه اللعبة السحرية. ورغم أن موقف المتفرج أو المتلقى فى هذا العرض شديد الصعوبة.. فبرغم تقارب شكلى المسرح والسينما.. إلا أن الفرق بين الدال المسرحى والدال السينمائى واضح، ويحدد الفرق بين هذين الشكلين الجماليين.. فالمسرح معادل ومساو لعملية استحضار الغائب من خلال الحاضر.. بينما تبدو السينما معادلة مساوية لعملية استحضار الحاضر بما هو غائب، فالزمن المحدد للفن المسرحى هو الحاضر.. بينما السينما هى التعبير عن الحنين إلى الماضى وإلى ماهو غائب، وبتأثير سيطرة الحضور يغدو المسرح فنا متفوقا لأنه يقتضى وعيا فرديا.. بينما تكتفى السينما بالالتحام بالمتفرج، ورغم هذا لم يوفق التجريب فى هذا العرض – وهو شكل شاشة العرض السينمائى – أن يخلق الالتحام الذى تصنعه السينما – لأن هذا العرض فى النهاية هو مسرح.. والمسرح أكثر قدرة على التجريد.. بل أن هذا العرض جعل المتفرجين أفرادا فى حالة احتجاج وتفاعل وتقييم.. وهو نجاح كبير من الناحية المسرحية.. ولم يفعل كما تفعل السينما حين تجعلهم فى حالة حلم يقظة.. وقد ساعدت المسافة بين الواقع والخيال فى هذا العرض المسرحى على تحقيق التوازن بين التجربة والفكر.. إذ أنه من المؤكد أن السينما لاتستطيع أن تحل محل المسرح.. لأنها ليست إلا وسيلة تعبيرية أخرى من وسائل التعبير غير اللغوية للإنسان.

فـى "لـو" العـراقيـة يجـلس المتفـرجـون عـلـى الحـصيـر!

فى وكالة الغورى بحى الإمام الحسين بالقاهرة، وفى إطار مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى قدمت الفرقة القومية للتمثيل العراقية مسرحية «لو» من إخراج الفنان عزيز مخيون، وكتبتها بلغة عراقية شاعرية الفنانة عواطف نعيم، عن قصة «الأم» لانطون تشيكوف وفى هذا العرض يجلس المتفرجون على الحصير.. وكأنهم فى بيت جاءوا لزيارة أهله والاستئناس بهم.. والعرض أشبه بمونودراما أو الموال الشعبى إذ نجد أنفسنا أمام شخص لا يتحدث عن نفسه بقدر ما يتحدث عن الآخرين، ومن خلال هذا الحديث نكشف أعماق شخصيته. فالحكاية هنا لاتنمو ولاتتصاعد لتصل إلى العقدة والحل، لكنها تكشف لنا حالات ومواقف متجاوزة حركة الزمن الحقيقية حيث تشكل كل حالة أخرى متكاملة وهكذا.. حتى تشكل فى النهاية مجموعة من الحكايات ترتبط بوحدة الموقف والشخصية. يروى حمادى الجمال «جواد الشكرجى» حكايته التى جرت فى فترة الاحتلال الإنجليزى، وحمادى إنسان بسيط يعيش ظروفا قاسية ويعامله الناس كحيوان.. فالعرض يجسد لنا - من خلاله - حالة موت الأم نتيجة العوز، ويروى حكاية حبه لزوجته وفتوته وشبابه، وحكاية الطفل الوحيد وموته نتيجة إهمال الطبيب وحكاية العربة التى دهست ساقه، وخروجه من العمل.. تعبيرا عن طبيعة المجتمع اللا إنسانى، وعمله فى الخان وطرده منه فى النهاية. وترتبط هذه الحالات بالحالة الكلية لرحلة حمادى من البيت إلى المستشفى لمعالجة زوجته التى تعانى من آلام الاحتضار، ومعاناته مع الحصان الهزيل والطرق الترابية والطينية.. وصولا إلى موت زوجته، وابتعاد أقرب الناس إليه عنه، وأمامه فى الناحية الأخرى الأم «عواطف نعيم» تجلس إلى الرحى تطحن غلتها وتحلم بحلم جميل، وهى الزوجة التى

نراها بعد العرس فى رحلة من بيته إلى المستشفى فى ليلة عاصفة.. تبحث عن دواء لعلتها.. ومن خلال منولوج طويل يتضح لنا الزمن الصعب الذى يعيشه حمادى.. ويظل يبوح بكل عذاباته.. على عربته الخشبية حيث تدور معظم الأحداث.. ومن أجساد الجوقة تتشكل تكوينات جمالية ذات دلالات وإشارات حيث حياة الناس الجماعية وحيث تتغير دلالات الكتل البشرية التى عبرت أحيانا لا عن ذات البطل، وأحيانا أخرى عن مستقبله وأخرى عن المجتمع الذى يعيش حوله. وهذا التلخيص المبتسر لايعكس تفاصيل عناصر العرض الذى يزخر بلغة خشبة المسرح رفيعة المستوى.. فالعرض احتفالية شعبية تقوم على جو عام ويؤطره الموال ودقات الدفوف وعرس شعبى، وهو عرض له خصوصيته المميزة.. فالمكان الذى يدور فيه يلعب دورا فى تشكيله، والمتفرجون الجالسون على الحصير جزء من هذا التشكيل، وقد وظف المخرج أو صاحب الرؤية الفنية صحن وكالة الغورى والشرفات ذات الأقبية فى الدور العلوى.. ورغم اتساع المكان فقد وفق المخرج فى تكوين انتباه المتفرج بحسب إيقاعاته، واستثارة لحظات توتره، وأصبح هو المولود الحقيقى للإنسان فى الشخصية بالنسبة لنص الأداء.. ولأن عزيز مخيون يؤكد على الإنسان/ الممثل نفسه، وإعطائه أهمية كبيرة فى العرض لكى يكشف عن طاقاته الفنية والإنسانية، لذا فقد تحمل جواد الشكرجى عبء دور حمادى الجمال باقتدار مما جعله جديرا وباستحقاق بجائزة الممثل الأول فى هذا المهرجان.. فهو لم يبارح مكان العرض وهى فترة ليست بالقصيرة.. وهو ممثل يمتلك حساسية خاصة اكتسبها من التدريبات الطويلة الشاقة التى بذلها.. مما أكسبه قدرة متميزة على التلوين فى الإلقاء والتدفق، وحركته الجسدية المدروسة مكنته من تشخيص حالات وإيماءات أفراد تلك البيئة الاجتماعية.. كذلك كانت عواطف نعيم.. التى كانت تدير الرحى معبرة بكل خلجة فيها من وجه وجسد.. وفى مشاهد الفرح والحزن.. ساعدها على ذلك وجهها الأسمر الملئ بتعبيرات المعاناة والعذابات الخفية.. واستطاعت أن تشكل بردائها الأسود الطويل وعباءاتها السوداء التى رقصت بها – موتيفة جمالية أكثر موسيقية وتناغما مع الألحان التى صاحبتها.. واستطاع الفريق المقاتل هانى هانى، هادى علوان، رائد محسن، أكرم سليمان، لفته نعمة لفته، عصام

حسين، فلاح الصوفى، باهرة رفعة، انتصار جمال، عزالدين طابو، ونصير وعباس محسن، وهادى المهدى، وضياء أحمد، هذا الفريق الذى عزف الدفوف وصنع العرس والمأتم، وأنواع العمل والسخرة فى مرونة وانضباط خلفها تدريبات شاقة وعسيرة، فاكتسبوا جميعا رشاقة وخفة جعلتهم يشبهون الآلات الموسيقية الحساسة.. إذ يصدرون معا لحن دقيق التركيب.. خالقين لأنفسهم ميلودية خاصة بهم تنبع من صميم روح الشعب العراقى فى براريه وقراه النائية، ومن خلفهم عزيز مخيون الراوى والمنشد وقائد الكورس الذى تشكله المجاميع التى تعزف تنويعات على كلماته الشجية الأسيانة عن تلك الحكاية التى تعتمد كلها على الموروث الغنائى الشفاهى، الا أننا نسجل هنا أن اللهجة العراقية كانت عائقا فى تفهم بعض تفاصيل أحداث العرض.. لكن الجو العام وحالة التمسرح التى نجح المخرج فى خلقها جعلت المتفرجين يعيشون الحالة حتى ولو لم يفهموا بعض مفردات الكلام. ولقد أحسن المخرج اختيار الفضاء المسرحى ليخلق مسرح المشاركة الوجدانية والعقلانية لا مسرح الإيهام على خشبة عارية ووضع النص المسرحى ضمن قوالب شعبية من سامر وحلقات ذكر ومنشد المقام العراقى، وعناصر طقوس وايماءات وأغانى الموروث بشكل جمالى مدروس.. مؤكدا فى هذا العرض أن المسألة ليست مجرد خلق شكل عربى شعبى فقط.. بل العبرة بما يقال فى إطار الظرف السياسى والاجتماعى الذى نعيشه. وفى تصورى أن هذا العرض هو تحقق نموذجى لمحاولات التأصيل والتجذير فى مسرحنا العربى الزاخر بكل الإمكانات القادرة على مخاطبة الإنسان فى كل مكان وزمان.

جيب لبنان السرى والنو السورى منهجان فى الارتجال

أعلنت لجنة التحكيم فى مهرجان القاهرة التجريبى جوائز المهرجان التى فاز فيها بجائزة أفضل عرض مناصفة «الجيب السرى» لبنان، و «النو» سوريا.. والعرضان - كما نرى - عربيان من بلدين شقيقين وهى المرة الأولى التى يفوز فيها بلد عربى بجائزة هذا المهرجان على مدى دوراته الأربع والذى اشتركت فيه هذا العام أربع وثلاثون دولة من آسيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية وافريقيا. وعرض «الجيب السرى» من إخراج الفنانة اللبانية سهام ناصر وتمثيل مجموعة من شباب المسرح اللبنانى عبارة عن قراءة ممسرحة لرواية القاص والروائى الجزائرى رشيد بوجدرة «الحلزون العنيد» والتى تدور حول موظف بيروقراطى قد شارف على الخمسين حيث تستغرق الرواية سبعة أيام من حياته وذكرياته.. إلى أن يواجه على مستوى خياله مشكلة إبادة خمسة ملايين فأر تجتاح إحدى مدن الجزائر، وعبر هذه المشكلة يسرد حياته منذ أن كان طفلا إلى أن يقر قراره بالقضاء على هذه الفئران.

ويتمثل التجريب الذى قام على هذا النص الروائى ، فى محاولة الوصول إلى ماهو عصرى ومختلف عن الأساليب التقليدية، وذلك عبر تطويع صور وأنماط الحياة اليومية للحركة والإيماءة واللفظ فى إطار احتفالى يقتحمه جو وظروف حالة المطاردة الذى يمثل فى خمسة ملايين فأر على وشك اجتياح إحدى المدن اللبنانية التى تعيش الآن فى حالة الانتظار، وفى هذا الجو المحلى المحض تعتمد المخرجة على الارتجال المنظم مع أعضاء الفرقة التى تتميز عناصرها بقدر كبير من الحيوية فى الأداء فى هذا الإطار الاحتفالى المختلط بعناصر الفانتازيا والمبالغات والتهكم الذى يثير الضحك والبكاء فى وقت واحد من خلال منصة عرض فوقها مدرج فى منتصفها وحواجز فى كلا الجانبين لإلغاء شكل

خشبة المسرح التقليدية، وقد تم تنفيذ هذا الشكل بطريقة متقنة على خشبة مسرح السلام المغلق وكان التحدى للفرقة حيث عرضت فى ليلة الختام بتوفيق كبير فى مسرح الصوت والضوء المفتوح الذى يطلق عليه مسرح الهواء الطلق.. إذ استطاعت الكتلة البشرية المتراصة رأسيا للممثلين أن تقيم علاقة حميمة بينها وبين المتفرجين فى كلا المسرحين. وقد استطاع هذا العرض أن يجسد حالة الحصار الذى يتمثل فى اجتياح الفئران للمدينة وانعكس ذلك فى كلمات الحوار التى افتقدت الوضوح والتحديد واختلاط الشخصيات الدرامية وامتزاج بعضها ببعض لأن القهر والديكتاتورية يمكن أن يمسخا الوجوه ويمحوا التفرد والذاتية بل إن القهر والحصار المصوبين صوب المدينة يحيلان الشخصيات إلى مجرد فئران أيضا - كما يقول الناقد هشام إبراهيم - «أى مصدر للاجتياح والتآكل الداخلى الموجه نحو الذات والآخر» أما الطاعون فآت لا محالة لكى يفتك بالمدينة. ويبتعد هذا العرض عن العادى والتقليدى فى لغة المسرح سعيا لاكتشاف جماليات مختلفة فنجد اللغة تتشوه وتتحول إلى همهمات وألفاظ غير مفهومة لتعبر عن عدم التواصل. وتنحصر الحركة فى المستوى الرأسى فى مواجهة عدائية مع المتفرج وكأنها تكاد تحاصره لتجسد موقف البيروقراطى الذى تشابهت معه بقية الشخصيات المتراصة فى صفوف مدرجة تقرأ الصحف والعاجزة بكلماتها المبهمة وهمهماتها أمام العدوان، وأخيرا تتفرد شخصية الثورى الذى بدا يرتدى كل أغطية الرأس الموجودة فى كل البلاد العربية وقد أمسك بالراية البيضاء فى يده علامة الاستسلام والرضوخ وكأنه يحجب عن عينيه رؤية عاره بهذه الأغطية المتعددة.

النو - السورى :

أما العرض العربى الثانى الفائز فهو «النو» الذى يقوم على تجربة حقيقية قام بها طلبة السنة الثالثة بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم التمثيل فى سوريا ضمن مشروع مسرحى من منهاج المعهد حيث ذهب هذا الفريق من الممثلين إلى إحدى القرى بهدف البحث والدراسة التطبيقية لمسائل وتفصيلات تكنيك الارتجال المنظم وأهدافه..

وإن كان يختلف كثيرا عن منهج الارتجال فى العرض اللبنانى - بصفته وسيلة إبداعية متطورة وذات أهمية خاصة بالنسبة للممثل المسرحى المبتدئ والمحترف على حد سواء.. هذه الوسيلة القادرة فى حال امتلاكها من قبل الممثل على مساعدته فى مسألة خلق وتطوير شخصية ذات سمات وخصائص متكاملة من النواحى الفسيولوجية وذات أبعاد وروابط اجتماعية متنوعة مستمدة أصلا من بيئتها ومحيطها الذى تحياه.. وكذا كما يقول الفنان السورى فائز فزق الذى قام بإخراج هذه التجربة. فمن حادثة بسيطة تقع فى قرية بحرية صغيرة استطاعت مجموعة العمل جر المواقف والبحث فى أهمية كل موقف منها ومدى منطقيته إلى أن تشكل لديها فى النهاية عناصر معقولة للبدء فى صياغة وإتمام سيناريو العمل، ومن خلال العمل اليومى على تلك المواقف والشخوص المتخيلة فى كل منها اقترب الطلبة من الملامح المعينة لشخصيات تم تعقبها والكشف عن عوالمها ضمن حدود وخطوط أهلتها لتحديد روابطها وسلوكها وطريقة تفكيرها وأهدافها ولغتها ولهجتها ومفردات هذه اللهجة ومفردات الشخصية الخاصة بها وأفعالها وردود أفعالها وايماءاتها وإشاراتها والدوافع الداخلية والمؤثرات الخارجية الفاعلة والناظمة لتحركتها .. الخ، وتمت دراسة هذه المسائل بعناية.

فماذا قدم لنا هذا الفريق من خلال ماحدث بينهم وبين أهل القرية من مواقف ومفارقات وردود أفعال أدت إلى اكتشاف العالم الحقيقى لهذه القرية؟ علما بأنه لم يكن هناك - فى الحقيقة - نص كى يتم العمل عليه فى المسرحية حيث انطلق هذا العمل من هذا الحادث البسيط وهو استيقاظ هذه القرية الصغيرة على وصول مجموعة سينمائية تريد أن تصور فيلما ومن خلال هذا الحادث تمكنت مجموعة العمل من الطلبة من تخليق المواقف التى تولدت من بعضها البعض حتى وصلت إلى تشكيل عناصر معقولة للبدء فى صياغة سيناريو العمل الذى قام على هذه الرحلة الكشفية لتوظيف وتطوير الارتجال المنظم فى بناء هذا العرض المسرحى الذى تميز بالحيوية فى الأسلوب والطرح الجاد للواقع.. ولكن رغم ان موضوع المسرحية يتناول معاناة الإنسان العربى وواقعه الحى بجرأة ساخرة إلا أنه قد شاب أداء الممثلين فى تفاعلهم مع الحوار لمسات ميلودرامية واضحة وأحيانا أخرى أداء هزلى مبالغ فيه.. مما يقلل من صدق التجربة..

فرغم حرارة أدائهم الذى يحسب لهم. الا أنهم بدوا مندفعين أحيانا فى تعاملهم مع أدوارهم وهو ماأوقعهم فى المبالغة والجأهم إلى ارتفاع الصوت والنبرة التى تقترب من الصراخ أو الصياح وأفقدهم جماليات وتلوين الأداء الصوتى.. رغم أن العرض يحتشد بالمواقف التى تحتاج إلى الأداء الهامس وخاصة فى المونولوجات الفردية أو المواقف الثنائية والتى تتيح للممثل إبراز طاقته الإبداعية. لقد بذل المخرج الفنان فايز قزق جهدا كبيرا فى تقديم هذا العرض التجريبى والتعليمى أيضا.. يتبدى ذلك فى هذا الإيقاع السريع الجياش.. وفى جمال عناصر الديكور والملابس والإضاءة والاكسسوار وبساطتها الشديدة وفى اختياره البارع للألوان والملابس.. واتصور أنه قد ساهم كثيرا فى اختيار الممثلين كل فى دوره المناسب تماما إلا أن كثيرا من المشاهد تفتقد أحيانا جمالية الحركة وتبدو عشوائية تجسيد العلاقات بين شخوص العرض، ونظرا لافتقار العرض إلى نص أدبى مكتوب وافتقاده لجماليات اللوحة المسرحية التى تشكلها خطة الحركة وصلت مدة هذا العرض فى البداية إلى ثلاث ساعات ثم تم اختزالها حتى وصلت إلى ساعتين فى سوريا إلى أن وصلت إلى ساعة ونصف الساعة فى هذا المهرجان، وهو مايكشف عن ضرورة وجود نص مسرحى يستطيع أن يوحد فى توازن بين المسرح والأدب لكى يتيح الفرصة للمتفرج أن يتوقف ويعود إلى ذاته متأملا نفسه فى مرآة نقدية كى يعيد صياغة هذه الذات من جديد.

الملك هو الملك

وكيف تعامل سعد الله ونوس مع "ألف ليلة وليلة"

كان الالتزام هو أفضل ماكان يقدمه المخرج الفنان (مراد منير) فى عروضه المسرحية.. الالتزام بالكلمة المكتوبة فهو ملتزم بالجماهير وبالكادحين وبالثورة وبالتقدم وملتزم بعناصر ومفردات العرض المسرحى الأخرى، ولديه شعور بالمسئولية تجاه الجماهير التى يقدم لها فنه - لكنه وفى المرة الثالثة أو الرابعة التى يضطلع فيها بإخراج مسرحية «الملك هو الملك» تأليف سعدالله ونوس - بعد أن قدمها فى الجامعة والثقافة الجماهيرية - وهو يقدم هذه المرة عرضا بلا منهج.. هو عبارة عن توليفة أو بالعامية تحبيشة تتكون من مغن له شعبيته الكاسحة وممثل كوميدى مشهور، وموسيقى، وكلمات شاعر له رصيده الشعبى والثورى - بالإضافة إلى تكوينات جمالية خارجة عن نسيج العرض، وإضافات بشعر العامية لاتخدم مضمون النص - فيضيع المضمون - وسط الضجة وتبادل السباب والشتائم والبصقات على الوجوه بين الممثلين، ومحاولاتهم ابتزاز أو تسول تصفيق وضحكات المتفرجين.. ووسط إعجاب المتفرجين أو المستمعين - بصوت محمد منير الدافئ الذى أحيانا مايتوجه إلى جمهوره وبالحديث بشكل شخصى.. وبالطبع من الخطأ أن يكرر مراد منير ماقدمه من قبل فى عروضه السابقة فى الجامعة والثقافة الجماهيرية لهذه المسرحية.. ويكون الخطأ أشد هذه المرة عندما يقدمها بلا منهج.. إذ تنطبق على هذا العرض كافة المناهج.. فهو يخرج كل مافى جعبته من حيل وألاعيب فنية، وحماقة كما يريد أن يسميها هو.. فالنص أساسا بريختى أو ملحمى الشكل أو مايسمى بمسرح البصر الخارجى.. وذلك كما أراد له مؤلفه سعدالله ونوس وعندما نبحث عن الملامح البريختية فى هذا العرض

تفتقدها.. فمسرح بريخت يستخدم البناء المسرحي المفتوح.. وهى الطريقة التى تتشعب فيها حوادث القصة ومغزاها منذ بداية المسرحية إلى غالبية مشاهدها والبناء المسرحى هنا منفلت وغير متوازن لإقحام الرواة والتوقف طويلا عند كل نجم لمغازلة جمهوره، والمسرح الملحمى يروى تسلسل الأحداث متعمدا وعى المتفرج ويوقظ نشاطه وينبهه، ويطلب منه أن يقطع فى الأمر برأى ويفضى فيه بشئ من المعرفة، وفيه يواجه المتفرج الحركة بالمناقشات إلى أن تصبح إدراكا.. أما هنا فقد تحول العرض إلى جلسة مؤانسة وتظرف من جانب النجوم.. وضحكات على تعليقاتهم الشخصية وغير الشخصية وكأننا فى حضرة أناس لامعين يشعرون بتضخم ذواتهم المسيطرة على الجميع.. أما فى المسرح الملحمى فيقدم الإنسان على أساس أنه موضوع البحث والاستقراء، ولايحفل هذا المسرح بالفرد ولا يعنى به، وأن الإنسان يتغير ودائم التغيير، وهو معنى بما هو حادث فعلا، وكل مشهد فيه له كيان مستقل، والحوادث فيه تسير إلى غايتها فى خط مقوس، وأن الدنيا هى ماتشير إليه، ومابنبغى للإنسان أن يفعله بدافع عقله.. والممثل فى هذا المسرح أداة للتوصيل.. وإن كان هذا لايمنع الاندماج فى مرحلة معينة من مراحل التدريبات.. إذ من الضرورى أن يضيف الممثل إلى الاندماج شيئا آخر هو التقييم الاجتماعى.. لكنهم هنا قدموا لنا كميات هائلة من السباب والشتائم والتمركز حول نرجسيتهم وذواتهم الخاصة.. وبالطبع لايمكن أن تؤخذ الملحمية حرفيا.. بل هى لاتنطبق حرفيا على تجارب بريخت نفسه.. فهو لم يستبعد تماما جميع العناصر المسرحية التى تخدع العين وتثير الترقب فى النفس.. بل قلل من خطرها.. ثم هو لم يستبعد كذلك مايستدر العطف ويميز الشخصية، وإنما احتفظ بالموازنة بينهما على طريق إبعادهما الواحد عن الآخر.. فهدف بريخت الرئيسى هو تعليم المتفرج كيف يكون رأيه لإصدار حكمه. بحيث يكون لمسرحياته قوة إقناع مثل مالمحاكم القضاء.. وليس فى مثل هذا العرض الذى يلهى الجمهور عن المضمون بالانشغال بأشياء أخرى، فرعية مثل الغناء والتظرف ومغازلته بالتعليقات، والتكوينات الجمالية المنفصلة عن نسيج العرض بالحركة والإضاءة اللتين تتعمدان الإبهار.. وقد يرد قائل.. إن تصرفات بريخت العملية تدحض نظريته وفنه ينقص انتقاده، فهو فى فنه يرجع إلى الخدع

التمثيلية فوق المسرح، وللترقب ولاستدرار العطف إلى أن ينتشى الجمهور، وإلى أن يجد بريخت مجالا طيبا للتعبير عن نبوغه فى الفن، وكثيرا ما أتهم بريخت فى مراحل حياته الفنية المختلفة بأن فنه من نوع مايعرض فى الملاهى الليلية، ويتهمه البعض الآخر بأنه فنان فى ثوب المجندين وعازف قيثارة.. لمذهبه السياسى.. فهو أحيانا مايقدم لكل مشهد إثارته الخاصة المستقلة به.. لكن شروط هذا المسرح الملحمى. وهو ماتفتقده فى هذا العرض رغم كل التجاوزات التى من الممكن السماح بها من أمثال السخرية اللاذعة الخشنة، والخطب الموجهة للمتفرجين، والنكات الذكية المتبادلة.. فالممثل عند بريخت يبدأ فى الدخول فى الشخصية والإحساس بها ثم الخروج منها والتعليق عليها من خلال البعد عن الشخصية.. ثم يتضح بعد ذلك موقف الممثل ذاته من الشخصية التى يؤديها.. ولا ينفى هذا بالضرورة عملية إحساس الممثل بالدور.. فهل أحس الفنانون صلاح السعدنى وحسين الشربينى ولطفى لبيب مثلا بالدور، ودخلوا فى الشخصيات التى يؤدونها أبو عزة والملك وعرقوب والإحساس بها ثم الخروج منها والتعليق عليها من خلال البعد عنهم.؟ وماموقفهم من هذه الشخصيات التى يؤدونها؟ إن الأداء هنا يتدنى إلى درجة الإسفاف والقفشات الشخصية التى لاتحتملها حدوتة مسرحية الملك هو الملك، البسيطة والتى تقوم على رغبة الملك حسين الشربينى، فى التسلى والتسرية عن نفسه فيتيح - بالاتفاق مع وزيره شعبان حسين - لأبى عزة صلاح السعدنى، التاجر الذى فقد ثروته وأفلس وأدمن الخمر والبطالة وفقد عقله وأبو عزة له ابنة اسمها عزة (فايزة كمال) وزوجة سليطة اللسان (حياة الشيمى)، وتنتابه أوهام أن يصبح ملكا.. ويحلم بأن يتولى الحكم فى يوم من الأيام لينتقم من الإمام المنافق (عزت جرجس) والشهبندر (رفعت المصرى) الذى استولى على ماله وقضى على تجارته، ويأتى الملك والوزير بأبى عزة وتابعه عرقوب (لطفى لبيب) إلى القصر ويوليه السلطة بدلا منه ليتفرج ويتسلى بماذا سيفعل على كرسى المملكة.. ويولى عرقوب الوزارة.. وعرقوب هذا يطمع فى الزواج من عزة بينما تحب عزة عبيد (محمد منير) الهارب من سجن الملك الذى سجن فيه ظلما، ولدهشة الملك لايتعرف أحد على شخصية أبى عزة لا مقدم الأمن (عبدالسلام عبدالحليم)، ولا خادمه ميمون (مجدى فكرى)

ولا السياف (صلاح حنفى) ولا حتى زوجته التى جاءت تشكو إلى الملك مظلمتها، ولا يعرفه سوى ابنته عزة التى سرعان، يسكتها الجميع، ويكاد الملك يصاب بالجنون من عدم تمييز الجميع بينه كملك حقيقى وبين أبى عزة الملك المستعار – بل أن حتى زوجته الملكة لم تستطع أن تتعرف عليه. والمخرج هنا يحاول أن يؤكد فكرة المؤلف من «أن السطان هو القفطان، فكل من يدخل هذا الرداء يصبح ذا مواصفات واحدة».. وأبو عزة لم يفسد لكنه تحول ولم يعد لوجوده الشخصى الذاتى وجود.. ويضيف المخرج قائلا: (لذلك قدمت مشهد السبوع فى المسرحية باعتباره إعادة ميلاد له أو انسلاخ من شخصيته الأولى (كأبى عزة) والدخول فى قالب آخر من خلال شخصية الملك).

«الوفد» ١٩٨٨/٢/٢٩ وسرعان مايتنازل عرقوب عن الوزارة للوزير الحقيقى الذى يترك الملك متخبطا فى حيرته وينضم إلى حاشية أبى عزة الملك الجديد الذى ظل متقمصا دور الملك حتى النهاية. ويضيف العرض إلى هذه القصة أربعة رواة يقودهم محمد منير (عبيد) وناصر شاهين (زاهد) وفايزة كمال وحياة الشيمى ليغنوا ويعلقوا بلغة (أحمد فؤاد نجم) بالعامية.. وقد كان من الممكن أن تكون إضافة جديدة لو كانت الجمل المضافة من صميم النص لكن هذه الكلمات كانت بعيدة عنه ومن الممكن أن تصلح لأى عرض آخر.. فهى تنويعات على موتيفات شعبية هبط مستواها فى بعض الأحيان إلى مستوى الكلام العادى.. وقد اختار المخرج فى هذا العرض طريق الحماقة – كما يقول فى تقديمه له – رغم أن الحماقة أعيت من يداويها! فاختار طريق المسرح التجارى بكل مواصفاته، توليفته الشهيرة، ورغم هذا نراه يطمع فى تقديمه لهذا العرض إلى ملامسة مفردات جديدة واكتشافها، وولوج إلى وجدان شعبى لم يزل حينا تحت السطح الباهر، ولغة تعبير وتشكيل جديدة. كذلك يسعى إلى تحويل المسرح من مجرد قاعة للفرجة السلبية البلهاء إلى معبد حى.. وأداة رائقة للتأثير وتغير مايبدو أحيانا عاتيا وثقيل الوطأة. وهو يريد الجمهور حيا منغمسا.. مشتركا فى تفاصيل لعبتنا أحيانا.. قد تضيق بيننا المسافة، نتوحد أو نتسق حول لحظة مشتركة.. فأين مفرداته الجديدة التى لامسها أو اكتشفها؟ إن كل ماقدمه تكرار لما سبق أن قدمه فى عروضه السابقة – وإن شاب هذا العرض التسيب فديكور وملابس العرض تصميم

(سوزان أمين) يتوفر فيهما عنصر الإبهار والبهرجة دون أى دلالات إيجابية خارج ماتشير إليه دلالات الديكور والملابس الإشارية، أما الموسيقى تصميم سمير فرج، مرسومة دون أن تساعد على توضيح دلالات العرض الأساسية.. والتمثيل - وهو العنصر الأساسى الذى عليه هذا العرض - فقد تداخل معه الغناء بشكل تعسفى، وكان أقلهم تهريجا وأكثرهم التزاما فايزة كمال وحياة الشيمى ومحمد منير.. وللحق لا نستطيع أن نتجاهل التكوينات الجمالية التى برع فيها مراد منير - لكنها تظل شيئا جميلا فى حد ذاته دون أن يكون لها علاقة عضوية بالعرض ككل.. وكذلك إجادته فى تحريك المجاميع.. لكنه افتقد - هذه المرة - براعته فى خلق الجو الخاص الذى يميز كل مسرحية.. معتمدا دائما على التيمات الشعبية التى يعشقها ويجيد توظيفها.. أما فى هذا العرض فقد أفسد الأداء أية محاولة لخلق جو خاص به. ورغم كل هذا فالعرض يحظى بإقبال جماهيرى كبير أرجو ألا ينخدع فى أسبابه المخرج.. فهذا الإقبال فى الحقيقة ليس لأسباب درامية أو مسرحية على الإطلاق.. لكنه يرجع إلى جماهيرية المطرب محمد منير أساسا، أرى أنه خامة طيبة ثرية الموهبة تصلح لتحمل أعباء أعمال مسرحية استعراضية أكبر. ويبقى أن نقول إننا ضحكنا هنا أكثر.. لكننا تأففنا أكثر للخشونة والفجاجة فى الخروج على النص، وللنرجسية والتظرف الشخصى ولتبادل الشتائم والسباب والبصقات بين الممثلين، وفى تجريح الممثلين بعضهم لبعض، وأسفنا أكثر أن يكون نجاح هذا العرض جماهيريا لايرجع إلى أسباب مسرحية أو اتباعه لمنهج درامى معين يستحق التقدير والجدل.. وأن الحماقة د ائما ماتؤدى إلى مزيد من الحماقة.

المسرح الفلسطيني يقدم "رقصة العلم"

احتفلت القاهرة بالعرض المسرحى الفلسطينى «رقصة العلم» الذى قدمته فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ولأن العرض حقق نجاحا جماهيريا كبيرا. لذا أعيد تقديمه بناء على إلحاح الجماهير على خشبة مسرح السلام بالقاهرة لمدة ثلاث ليال.. انتقل بعدها إلى الاسكندرية وعرض على خشبة مسرح سيد درويش لمدة ليلتين.. ورقصة العلم عرض مسرحى يتسم بالإيقاع النابض والنبرة الهادئة البسيطة دون مباشرة أو خطابية وصياح وصرخات.. تتضافر فيه كافة عناصره وتتناغم فى إطار تكنيك سينمائى.. حيث أخذت المشاهد شكل اللقطات المتتابعة.. بينها لقطة أشبه باللقطة السينمائية.. ورغم ذلك قدم المخرج المؤلف جواد الأسدى مسرحا حيا يقوم على حركة الممثل، والرقصة وآلة الإيقاع، واللون.. يضمها ديكور (أسماء الفيومى) الذى صنع من الفراغ الأسود الممتد فى شكل ضلعى مثلث، ولوحتين تشكيليتين نجدها بالتوالى عند التقاء خطى المنظور أحدهما تمثل الطائر الحلم والثانية تمثل الواقع المستحيل وحالة الحصار.. يتناول العرض قضية اغتراب الفلسطينى عن وطنه وحيرته وتشرده بين البلاد حالما بالعودة والوطن من خلال توظيف أسطورة «ايكاروس» الإغريقية.. ذلك الذى صنع لنفسه أجنحة من الريش وطار بها عبر البحر، ومأان اقترب من الشمس العربية أذابت أجنحته.. وتظهر لنا فرقة مسرحية فلسطينية فى المنفى تحتفل بعيد ميلاد «نورس» ابن زميلتهم فاطمة (لينا الباتع) فى فلسطين.. هذا التاريخ الذى يوافق تاريخ ميلاد زميلهم الشاب كنعان (زهير ايليا) وعندما تقدم الفرقة هديتها لفاطمة على هيئة رأس طائر النورس تقدمها بدورها لكنعان الشاب.. فهو فى مثل عمر ابنها ولربما كان لتاريخ الأربعة وعشرين عاما دلالة فلربما كان يشير إلى بداية نضال منظمة التحرير الفلسطينية وقيامها بعملياتها فى

الأرض المحتلة، وننتقل من هذا المكان الذى يحتفلون فيه إلى صالات السفر.. بينما يظل مقعد فى المقدمة فوقه ملابس عسكرية ذات نياشين - وفى صالات السفر تدخل الفرقة فى دوامات العنت والاضطهاد وسوء المعاملة التى يلاقونها من الأنظمة المختلفة بعد أن سمحوا لكل جنسيات العالم بالمرور لأنهم لايحملون جوازات سفر حقيقية.. فجوازاتهم معلقة، وينتظرون.. وفى ظل الانتظار خمس دقائق يطول الانتظار، ويقرأون الصحف، ويردون لهم جوازاتهم.. فهم دائما ممنوعون من السفر، ويبدأون فى ممارسة لعبة الاضطهاد فيما بينهم حيث يلعب ممثلو الفرقة فريد ورفيقاه (عبدالرحمن أبو القاسم وهانى السعدى ومفيد أبو حمدة) أدوار مضطهديهم من الضباط والمحققين والمفتشين.. فالممثلون يلعبون أدوارا متعددة فيما عدا كنعان الذى لم يقم إلا بدور واحد.. فقد احتجزته السلطات بتهمة حمله للعلم الفلسطينى.. أى حامل راية.. وهما ليسا إلا قطعة اكسسوار، وعبثا حاول رفاقه الدفاع عنه، ويتم الارتباط بين نفى كنعان واحتجازه وبين نورس ابن فاطمة الرازح تحت نير الاحتلال الذى يثور مع أطفال الحجارة وتنتقل عدوى الثورة إلى كنعان فى منفاه.. ويحاول كنعان أن يفلت من الحصار.. لكن الأعداء يطاردونه بشباكهم.. وكنعان المكبل يقاوم. لقد تعبوا من السفر والتجوال يريد أن يرجع إلى بيته فى فلسطين.. يحتمى بزيتونته ويأكل من ترابه ومن طينه، ويصاف فريد ورفيقه بالاكتئاب وبالذهول فيفسدان أوراق سفرهما، ويسقطان صرعى الدوار.. بينما يستمر كنعان يرقص رقصة النورس.. رقصة النضال على ترنيمات أغنية شعبية، ويشدهم جميعا الحنين إلى الوطن.. وكل يصف مشهد وداع أمه له ويقول فى نهاية كلماته «انكسرت أمى وانكسرت» ويفكر رفيقهم أن يغير دوره فقد ضاق بدور الضحية ويقرر أن يكف عن هذا الدور، وأن يلعب دور النقيض.. د ور الجلاد.. فيرتدى ملابس هتلر - الموضوعة على المقعد فى مقدمة المسرح طوال فترة العرض - ويصبح دمويا يؤمن بالعدوان والعنف.. لكن فاطمة تواجهه بحقيقته فيخلع هذه الملابس.. ويعاود كنعان محاولا التحليق كطائر الرعد سليل النار، ويحاول الأعداء اصطياده ويلقون بشباكهم حوله، وتظهر الأم فاطمة تشجعه أن يقاوم، ويصارع كنعان حتى يتخلص من شباكهم، ويظل يرقص حاملا سوارى أعلام فلسطين التى ترفرف

بينما يحاول الأعداء طعنه بالحراب من الأمام ومن الخلف، وقد استطاع (زهير ايليا) فى دور كنعان وبرقصته الأخيرة أن يكثف مضمون العرض ويجسد نوعا من الشاعرية نابعة من لغة مرونة جسد الإنسان كلغة مسرحية جديدة تنبثق منها إشارات ودلالات حية مستمدة من القدرة على التشكيل الجسدى. وبرزت القدرة على التحليق وكأنها نوع من التمرد بالثورة والرفض لهذا الواقع الكابوسى.. من الملحوظ كثرة القطع والإظلام فى هذا العرض الناعم نظرا لتعدد المشاهد التمثيلية القصيرة، وكان من الممكن أن تملأ هذه الفجوات ببديل سمعى وبصرى، وقد أساء هذا إلى حد ما إلى التدفق الشعورى والإيقاع الناعم الرقيق، والحاد أيضا والشديد العمق فى عنفوانه لهذا العمل الشاعرى الشفاف الذى يعرى كل الزيف والأكاذيب فى حدة قضية استرداد فلسطين من الغاصب الصهيونى.. وفيما عدا ذلك فقد استطاع المخرج بتوظيفه لكافة عناصر العرض، كأجزاء عضوية وأساسية.. تتضافر جميعا فى تشكيل رؤيته النضالية الواعية من نص ينبض بالشاعرية واللقطات الدرامية الحية والإضاءة بألوانها المتعددة المعبرة، وموسيقى بدأت إيقاعا متلاحقا حيا على طبلة الإيقاع وتتحول فى النهاية إلى جمل موسيقية بسيطة ومؤثرة تكمل تجسيد المضمون.. كذلك كان لترنيمات الغناء وحضور الصوت البشرى أثره الكبير حين أخذ شكل قرار وجواب مع حوار الممثلين فى مشهد حنين العودة إلى الديار. أما الحركة فقد أدارها المخرج فى إطار المساحة التى حددها.. مما أتاح لكل ممثلى العرض أن يعطوا من روحهم واحساساتهم الكثير يحتضنهم ديكور وظف المخرج كل جزئية صغيرة فيه.. لهذا أرى أن المخرج لم يقع فى مطب الكليشيهات والمباشرة.. باستخدام جواز السفر والعلم - كما تقول الناقدة منحة البطراوى.

عنترة فى الساحة خيال

على مسرح السامر بالقاهرة قدم لنا مسرح السيرة/ الحكواتى الفلسطينى «عرض» «عنترة فى الساحة خيال» فى إطار مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى.. وهو سيرة شعرية غنائية تأليف ولعب [راضى دخيل شحاده] وهو فنان فلسطينى فى السادسة والثلاثين من عمره.. درس الأدب العربى والدراما، ويعمل فى المسرح منذ عام ١٩٧٠ حيث أسس مسرح [البلد] فى الجليل، ثم انضم إلى فرقة مسرح الحكواتى عام ١٩٨٠، ويقوم [راضى] وحده برواية الحكاية أو القصيدة الشعرية، بل ويمكن أن نسميها الحوار الشعرى الممتد الذى يحمل كل ملامح الدراما لكن فى قالب غير تقليدى.. مستخدما كل عناصر العرض المسرحى من أداء تمثيلى وغناء وإضاءة وديكور وموسيقى.. تسانده موسيقى وألحان وغناء (مصطفى الكرد)، وديكور [سليمان منصور وعدنان الزبيدى] ورسم اللوحة الخلفية للعرض وهما لوحتا «الصحراء والحصان الأبجر»، وملابس وأزياء الفنانة (جاكى لوبيك)، وقام بصياغة الحركة كل من [فاتح عزام وفرنسوا أبو سالم].

يبدأ العرض وعنترة [راضى شحاده] يقف على رابية وخلفه مشهد الصحراء الممتدة يتخيلها.. حاملا سيفه.. واضعا خوذته على رأسيه.. متأهبا للقتال فى ملابس الحرب، وفتتحا [بقال الراوى].. ثم يغنى بلهجة فلسطينية دارجة مليئة بالشعر.. بمصاحبة لحن شعبى أخاذ.. معبرا عن حبه لعبلة.. وأنه لكى تعود الديار السليبة، وتعود الحبيبة المغتصبة علينا أن نتوحد أولا ونطهر صفوفنا من الخونة والعملاء.. الذين هم أشد خطرا علينا من أعدائنا وضرورة مواجهة المجتمع لهم قبل مواجهة العدو، وعندها تعود الديار السليبة وتعود الحبيبة.. فالراوى يستخدم خلفية تراثنا الشعبى

ليسبغ على شخصية عنترة الملامح العصرية والمضامين الثورية الوطنية بهدف إيقاظ الوطنية الصادقة فى نفوس أبناء فلسطين، وهو بهذا يواكب واقع الحياة اليومية فى فلسطين المحتلة.. ويساهم فى الدفاع عن هوية بلده الثقافية، بل ويحرض على التمرد والثورة.. فى لهجة هادئة.. دون مباشرة فجة أو خطابية.. وأقرب إلى صيغة التساؤل - ضد الاحتلال الصهيونى والقهر.. فعنتر هنا تجسيد للبطل الفلسطينى الذى يجوب الأرض بحثا عن الحلم.. معبرا عن الضياع والتشريد والتشتت الذى يعانى منه أبناء فلسطين.. والذى يخشى أن يبقى وحيدا لايجد حتى البقية الباقية من أبناء شعبه تحت نير الاحتلال الصهيونى، ويحذر من الوقوف عند التغنى بأمجاد الماضى، ويدعو إلى استلهام الماضى فى صنع الحاضر والمستقبل.. وهو ضد الاقتتال العربى - العربى.. ويعكس فى نفس الوقت الأهداف الاجتماعية والقومية للشعب الفلسطينى الذى يكابر الكبت الاجتماعى ورفض السيطرة الأجنبية.. ويروى عنترة - كما قال الراوى - عن الرجولة التى تتطلب الحساسية والقوة.. فالحساسية والقوة هما أساس الأفكار النبيلة للشجاعة وحب الوطن والشعب وهما السمتان المطلوبتان لخلق الرجل الحقيقى. ويركب عنترة حصانه الأبجر، ويشخص ركوب الحصان الخشبى هاتفا: «وين راحت العربان؟» ويرد عليه مغن آخر يمسك بعوده، ويجلس فى مقدمة الفرقة الموسيقية بغناء يعلق على كلمات عنتر مؤكدا أن فى الساحة رجال.. ويحاول عنتر اشراك الجمهور فى الحدث، وأخذ رأيه فيما يجب القيام به ضد الخونة والعملاء اللذين يسميهم الرهيص - ويمثل عملية قتل عميل خائن لكى تتطهر البلاد.. وينزل عنترة إلى الصالة ويحمس الناس ويشجعهم دون لهجة خطابية مباشرة.. إن هذا المسرح الفريد والمتميز يمكن أن نطلق عيه مسرح الفرد الواحد - لكنه ليس المونودراما بالمعنى التقليدى.. بل هو مسرح السيرة الذاتية ويتسم بالأداء الفردى وخصوصية الموضوع الذى يتناوله متعمدا على تحريك كل الحواس الإنسانية من حركة وأداء تمثيلى وغناء ورقص وموسيقى ومؤثرات صوتية ومرئية.

مؤلف سعودى فى مسرح الثقافة الجماهيرية
التجريب فى عرض "اللعبة"

فى هذا العرض يستقبلك الممثلون فى خيمة عربية بالبخور والمسك، ويقدمون لك التمر والشاى، ويجلسون على الحصير والسجاد المفروش فى أرض الخيمة.. وفى هذه الأثناء تعزف مجموعة أخرى وتعزف ألحانا كلماتها ماتزال فى الذاكرة.. ثم يقدم الممثلون أنفسهم وهم يدورون حول عمود الخيمة.. (سيدسكوت) فى دور (شيخ القبيلة)، محمد السويسى (العراف)، رضا عبد المعطى (عميرة)، كرم عبد العظيم (جاسر)، أسامة مرتضى (عربى)، رمضان عليوة (عربى)، سيد شطا (صبح)، سامى منصور (العرف الحديث)، ألحان (محمود عبدالله) والأشعار (لمحمد أبو الفتوح).

تبدأ أحداث العرض بمبارزة بين (صبح وعميرة) فكل منهما يطمح فى أن يكون حامى الهودج، ويتحدث أفراد القبيلة عن شروط المبارزة الأربعة التى تقوم على الشرف والنبالة، ويظهر (العراف الحديث) ويلتقط (صبح) الذى يحترق شوقا وطموحا للفوز بلقب حامى الهودج ويقلب علياء راكبة الهودج، ويبدأ فى تلقينه الشرط الخامس من شروط اللعبة.. لعبة المبارزة.. وهو أن الغاية تبرر الوسيلة، وأن يفوز بأى أسلوب.. عن طريق الغدر أو الخيانة.. لايهم.. ويقدم له مسدسا فيصاب صبح بالرعب.. ويتقدم العراف الحديث من أفراد القبيلة بطريقة - الحواة والسحرة والدجالين ويقدم لهم المخترعات الحديثة.. وهو بهذا ينتقل بالقبيلة العربية (بنى عكرف) من العصور القديمة إلى العصر الحديث - فيبهرهم بل يفزعهم بالصاروخ والراديو والتليفون، ويتصورون أنها أشياء من فعل الجان والعفاريت.. ويقدم العرض - كتنويعات على الموضوع

الأساسى - ألوانا من الغيبوبة وحالة التهميش التى يعيشها العرب الآن فهم غارقون فى إعلانات التليفزيون وسلعها الاستهلاكية، ومشاجراتهم التافهة والسطحية، والسعى وراء الجنس وعالم الحريم. وتدور المبارزة بين (صبح وعميرة) وفجأة تنطلق رصاصة فى الظلام فيسقط عميرة ويفزع صبح ويتهمه أهل القبيلة بقتله غيلة عن طريق الغدر والخيانة، ويحملون عميرة على أكتافهم، وتتردد كلمات ونغمات (عدودة) شعبية تمزق نياط القلوب عن الشهامة والفروسية اللى راحت، ويطالب القبيلة بالثأر من صبح، وهنا يلوذ صبح بالعراف الحديث، ويرتمى فى أحضانه فيسيطر عليه ويعده بأن يمده بالسلاح، ويتيح له قتل الخصم المنافس بأية وسيلة حتى يحقق الفوز.. وفى محاولة للسيطرة على القبيلة يقيم العراف الحديث مزادا بين المتفرجين يبيع فيه البندقية والمسدس والسيف، وعندها يتم النصر لصبح بطريقة ملتوية مستعينا بدهاء وخداع العراف الحديث الذى أصبح يسيطر على كل أفراد القبيلة عن طريق عرافها القديم، فيصبح صبح حامى الهودج.. لكنه للأسف.. عندما يكشف عن وجه العروس التى تمناها يبرز له وجه امرأة شمطاء قبيحة تثير الفزع من مرآها فيفر من أمامها صبح هاربا.. ليلوذ مرة أخرى بالعراف الحديث الذى أصبح يتلاعب بمصائر أفراد القبيلة، وأصبحوا يتسابقون على إرضائه ويتنافسون بما بينهم على التقرب منه.. ويحدثنا شيخ القبيلة الذى يحمل فسيلة من شجرة كانت فى يوم ما شجرة فرعاء أو دوحة اجتثت من جذورها فحافظ على هذه الفسيلة كى تنمو وتخضر وتصبح شجرة فرعاء مرة أخرى يستظل بها الجميع والعراف الحديث يقف متباهيا وسط القبيلة مجسدا سيطرته وتسلطه الكامل على مصير القبيلة.

النص للكاتب السعودى محمد العثيم واسمه الأصلى «السنين العجاف» والسينوغرافيا والإخراج للمخرج المصرى عباس أحمد، وتقدمه فرقة الغردقة المسرحية بمحافظة البحر الأحمر، وقد وظف المخرج عناصر العرض توظيفا ذكيا يتسم فى كثير من أجزائه بسمات تجريبية تختلف مصادرها وتتجسد مثلا فى لحظة وصول المتفرج إلى الخيمة، وتهيئة الجو للمشاركة فى الفرجة من جلوس على السجاد أو الحصير فى

ظل رائحة البخور والمسك وشرب الشاى، ومحاولته تقديم تنويعات على شكل (كولاج) أو تجميع – على الموضوع الأساسى للمسرحية – وهى تنويعات ساخرة أحيانا، ومبكية وفاجعة أحيانا أخرى، وهازلة ضاحكة فى بعض الأحيان، بل ومفزعة فى لحظة ظهور وجه العروس الشمطاء. وإن كنا نلاحظ أن الانتقال من حالة الحزن إلى حالة الفرح، أو من حالة الجد إلى حالة الهزل كان سريعا، وأحيانا مبتورا – مما يؤثر على التوازن المطلوب فى وجدان المتفرج.. وبالعرض أيضا لمحة من المسرح المشارك النابع من المسرح الفقير.. فهو يشرك المتفرج فى أحداث اللعبة كما فى المزاد، وبه كذلك لمحة أخرى من المسرح الفقير الذى يعتمد على الممثل كعنصر من عناصر التشكيل الجمالى.. فالعرض ليس به ديكور بالمعنى التقليدى. إذ تعتمد مشاهد العرض على عمود الخيمة، واستطاع المخرج أن يخلق حوله مصادر إضاءة ثرية مما أتاح له أن يرسم خطة إضاءة جعلته يتمكن من التقاط صور مسرحية نابضة مما يجعله هنا أقرب إلى مسرح الصورة.. ومن الطريف أن الأضواء مركبة فى علبة من الصفيح لكنه جعلها متعددة ومتنوعة الألوان وقوية التأثير والإيحاءات. وإن أساء إليها استخدام الفلاشر.. أما الخلفية التى يحيط بها المتفرجون من الجانبين فشبه مصطبة يجلس عليها المغنى وأفراد القبيلة فى لحظات اللاصراع واللاتناحر وهى قليلة.. وفى لحظات الغناء..

وفى تصورى أن أحداث النص الأساسى جاءت منفصلة عن المتفرجين.. حيث يؤدى الممثلون أدوارهم فيها محبوسين خلف حائط الإيهام وتقمص الأدوار بافتراض وجود الحائط الرابع الذى يفصل بين المتفرجين وبين مايدور.. مما يؤثر على فكرة اختياره للخيمة كمكان للعرض لخلق مزيد من الحميمية والتواصل من أجل مزيد من الجدل والاستكشاف والوعى، وقد حاول المخرج بتنويعاته المرئية والسمعية أن يتلافى إلى حد ما هذا الانفصال الحاد، وذلك على شكل موتيفات الأحداث اليومية من إعلانات تليفزيون وشجار ومشاحنات والتعديد والمزاد.. لكن يظل هذا الانفصال معوقا لانطلاق هذه التجربة إلى آفاق أرحب.

يبقى أخيرا لعباس أحمد بتجربته هذه أنه قدم عرضا - رغم أنه لم يستغرق إلا مايزيد عن الساعة بقليل - كالعصب المشدود.. ذا إيقاع متصاعد ومتناغم.. وإن كان فى حاجة لمزيد من الحرارة والاشتعال فى المشاهد التى تتطلب مشاركة الجمهور.. لأنه وظف عناصره بعقلانية أكثر.. ويبقى له أيضا أن النص - والعرض الذى قدمه - يحمل خطابا دراميا جادا وجماليا، وأنه غامر وجرب فى أكثر من اتجاه، وهى اتجاهات تصب جميعا فى السعى نحو مسرح جديد.

(كأنك يابو زيد) من الأردن
والتجريب فى المسرح الشعبى

(السيرة الهلالية) هى الملحمة الشعبية العربية المعروفة بسيرة بنى هلال، وهى الملحمة التى صورت وقائع العرب القيسية فى المدة مابين منتصف القرنين الرابع والخامس الهجرى.. أى إبان الدولة الفاطمية، وتدور وقائعها حول عدد كبير من الأبطال أبرزهم أربعة انتهت إليهم الرئاسة فى القبيلة وهم.. حسن بن سرحان الملقب بالسلطان، ودياب بن غانم، وبدير بن فايد قاضى العرب.. أما أشهرهم فهو أبوزيد بن رزق بن نايل الهلالى بطل القبيلة الأسود.. ثم ينضم إلى هؤلاء الأربعة أبطال آخرون أبرزهم الزناتى خليفة.. حاكم تونس، وصاحبة الشورى ورمز المرأة الجميلة والحكيمة الجازية بنت سرحان.. وقد حاول مختبر موال المسرحى فى الأردن أن يقترب من هذه الملحمة فى إطار مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثامنة فى عرضه الذى قدمه على خشبة مسرح الجمهورية وأطلق عليه.. الفرجة المسرحية.. كأنك يابوزيد.. وهو العرض الذى حصل على عدة جوائز فى مهرجان المسرح الأردنى عام ١٩٩٦ - والعرض يقوم على سرد شذرات من وقائع الملحمة وتشخيصها.. فيعرض لطرد خضرة الشريفة ومولودها الأسود أبوزيد.. الذى يطردها أبوه رزق بن نايل من القبيلة وينكر نسبه لأنه أسود بعد أن يتهمها بالزنا، ولجوء خضرة إلى الملك الزحلان.. الذى يربى الطفل حتى يشب عن الطوق، ويصبح فارس مملكته.. يحميها من الغزاة الطامعين.. حتى يأتيه أبوه وقبيلته طامعين فيحاربه ويهزمه. ثم ينتقل العرض إلى قصة ريادة طريق تونس (الريادة) بعد أن أصاب القحط نجد.. أرض الهلالية.. ثم العودة فى

رحلة بنى هلال لغـزو تونس وهـزيمة الزناتى ملك تـونس على يدى دياب أى الرحلة أو التغريبة، والصراع بين دياب والسلطان حسن والجازية بنت سرحان وأبى زيد.. فيقتل دياب السلطان حسن وأبا زيد - كما ورد فى العرض فقط.. بالإضافة إلى قصة حب (سعدى ومرعى)، وكيف يقتل دياب (سعدى) بعد أن تسلطن على تونس.. والعرض مجسد بأسلوب قيام الممثل أو الممثلة لأكثر من دور.. فيما عدا من يقوم بدور أبى زيد الهلالى وهو مؤلف العرض ومخرجه (غنام غنام).. ويميل العرض إلى التهكم على وقائع السيرة والسخرية منها.. بالإضافة إلى أن الوقائع لاتتفق مع ماجاء فى السيرة مثل: صحبه (مرعى ويونس) فقط لخالهم (أبى زيد) فى ريادة طريق تونس.. رغم أنهم كانوا ثلاثة - كما تروى السيرة - (يحى ومرعى ويونس).. كما خلط العرض بين (عالية العقلية) وجعلها عالية بنت الملك الزحلان، وجعل بينها وبين الجازية بنت سرحان غيرة وكراهية دون مبرر.. وتجاهل العرض الكثير من التفاصيل مثل مكان وزمان وجود (الجازية) أثناء اتخاذ قرار الرحيل إلى تونس. وغيرها كثير.

وقد مال العرض إلى مخاطبة الجمهور لكسر حائط الإيهام ببعض التعليقات الهازلة المعاصرة، ووظف أدوات الفرجة الشعبية من موسيقى وغناء وأسلوب التشخيص والتمثيل، وطرز الزخرف والاكسسوار، ووضع الفرقة الموسيقية ودور أعضائها فى التشخيص، وهى العناصر التى تشكل قواما أساسيا فى منهج مختبر موال المسرحى.. الذى استفاد كثيرا من المسرح الملحمى ومنظره (برتولد بريخت).. لكن يظل العرض أقرب إلى أسلوب المخرج سمير العصفورى فى تقديمه لنص السيرة، وسماها «أبوزيد الهلالى سلامة» عن نص «سيرة بنى هلال» ليسرى الجندى.. وهو الأسلوب الذى يلمس أى نص بلمسة هزلية.. ناظرا إلى السيرة فى تعال لا مبرر له، وخالطا خلطا مخلا بوقائع السيرة.. مما قد يثير ضحكات البعض فى بعض المواقف المأساوية.. حتى ولو كان منهج العرض يقوم على التغريب الذى يدعو إلى التأمل والجدل ويتجنب فكرة التطهير الأرسطى التقليدية التى تقوم على إثارة عاطفتى الخوف والشفقة، وأتصور أن

هذا العرض قد سلب ملحمة الهلالية جمالها وجلالها، وحولها إلى فرجة مسرحية هزلية لاتحمل خطابا، وإن كان يكمن فى تلك الفرجة المتعة والتسلية.. وربما المؤانسة فى إطار معادل مرئى وسمعى ممتع.. ولكن على حساب تعامله مع السيرة الهلالية ووقائع الملحمة من السطح.. حيث لم يغص فى الأعماق، وتوقف عند الشكل الذى أصبح كلاسيكيا وهو السرد والتشخيص الذى لم يعد فيه مجال للتجريب.. ذلك التجريب الذى جاء يشارك فى مهرجانه.

القربــان

من البحرين عرض (مسرح الصوارى) مسرحية «القربان» المأخوذة عن مسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج من إخراج عبدالله السعداوى وذلك فى مهرجان القاهرة الثامن للمسرح التجريبى ١٩٩٦، وهو العرض الذى يقرر صانعه أنه قد [تمت قراءة مسرحية «مأساة الحلاج» بعدد من الطرق ثم تنفيذ طريقتين]، ومازالت الثالثة حبيسة الأوراق لتنفيذها مستقبلا، وهذه هى قراءة قبل البوح. ويضيف قائلا: أى نص يظل دائما فى حالة الإمكان هذه إلى حالة الإنجاز - أى إلى عرض مقدم بالفعل، وهذه الحالة تحمل معها بنور الاحتمالات، والمسرح هو إيجاد حالة جديدة مكتشفة.. قابلة لعدة احتمالات. وهكذا تعاملنا مع النص، بحيث وضعنا له أكثر من أربعة أشكال إخراجية مختلفة، نفذنا الأول وهاهو الثانى ويبقى الثالث والرابع حبيس الأوراق، والاحتمالات الأخرى حبيسة المخيلة. ويشير المخرج إلى العلاقة التى قامت بينه وبين (الحلاج) بطل النص، وهى حالة التصوف التى أشعره بها مؤلف النص الشاعر صلاح عبدالصبور، وهذا هو الذى دفعه للقراءة فى التصوف. حتى تداخلت الرؤى مما كتبه الشاعر مع ماكتبه الآخرون مثل الشيخ عبدالقادر الجيلانى ومتصوفة الهند والصين.. مما دفع أحد أصدقائه أن يصدر حكما على العرض بقوله: إنه قدم (الحلاج) مشوها.. فأجابه (عبدالله السعداوى) بقوله: [وهل بإمكانك أن تدلنى على الحلاج غير المشوه، لأنى أردت أن أطرح تساؤلات، وكلما قربت من هذه الشخصية وجدتنى أذهب إلى تساؤلات أكثر وأكثر، وهذه (الغواية) - [غواية السؤال] هى التى دفعتنى للتعامل مع نص صلاح عبدالصبور، وعندما يطرح عليه سؤال: وكيف حاولت التجريب على النص؟ يجيب: لست معنيا بالتجريب.. فقط يحركنى شىء واحد، وهى أننى أرفض المساحات بينى وبين الجمهور، أدواتى فقيرة جدا وأماكنى عديدة، أرغب فى التلامس مع الناس،

لكنى أضع بصمتى ويضعون هم بصمتهم، ومن هنا ينطلق تجريبى، لقد اكتشفت مكانا جديدا .. لمسة.. حركة.. صوتا وهكذا، ويقرر فى النهاية - فى حوار معه: مسرحى بلا نهاية، وعروضى مفتوحة دائما لرؤى جديدة، فأنا أكره (عرض المسرحية) لأنه يقتلها، ويغلق الأبواب المفتوحة، ومازلت أقرأ وأتعلم فليست هناك قراءة يقينية أو صحيحة كما قال الفيلسوف الفرنسى (دريدا)، وقد تم تقديم هذا العرض على مسرح قصر ثقافة الغورى، حيث تلقاك منذ اللحظة الأولى لدخولك المسرح الممثلة على باب قاعة العرض - تبكى بشدة وتهتف فى وجه متفرجى العـرض: [هذا رمـادك ياحلاج - هذا رمـادك يا أخى]. وكأنها تمارس طقسا بكائيا يأخذ ملامح التعازى الشيعية.. لندخل بعد ذلك إلى عالم متعدد من الرموز والدلالات يبدو فيها (الحلاج) فى صور شتى - فقد يكون الحـلاج المصلوب، الحـلاج الملفوف بالكفن، أو ذلك الميت الملقى به على الأرض دون اهتمام من أحد.. وإلى جانب ذلك تظهر شخصيات أخرى للحظات ثم تختفى نهائيا، ونستطيع أن نميز من بينها (الشيخ الشبلى) الذى يمثل التصوف السلبى الذى لايرى فقر الفقراء والجوعى والمحرومين، كذا يبدو المخرج كواحد من شخصيات العرض وكأنه يحاول اكتشاف - من بين زحام شخصيات الحلاج - من فيهم الحلاج، لدرجة أنه يتحول إلى المتفرجين ويتفرس فى وجوههم بحثا عنه. وذلك فى جو ضبابى معتم يسوده الغموض.. حيث يعتمد فى خطة إضاءته على مجموعة من المشاركين فى العرض يدورون حول الشخصيات، ويمسكون بأيديهم (بطاريات مضيئة) تسلط على وجه أو جسد الممثل - فتنتقل إلى المتلقى لحظة درامية.. تتلوها لحظات درامية فى شكل طقسى - يمزج ما بين (تعزيم) السحرة وبكائيات الشيعة.. فالتركيز هنا على المؤدين = الممثلين الذين يبدون فى حالة فعل.. لا حالة أداء تمثيلى وكأنهم يشاركون جميعا فى طقس استغرقوا فيه تماما.. ويمتزج فيه (تعزيم) السحرة، وبكائيات التعازى الشيعية، وعنصر (النار) الغالب من بين عناصر الكون - ليأتى المخرج فى نهاية العرض ويتوجه إلى الشخوص الواحد تلو الآخر ليوقظه من حالة الاستغراق العميق التى يعيشها والتى تقترب من حالة التلبس الإيهامى العميق.. لتنتقل هذه الحالة إلى الملتقى وكأنه يحضر

ويعيش ويشارك فى (حضرة) صوفية جهرية وصامتة.. وأحوال ومقامات التصوف الإسلامى هم أكبر مؤثر ساهم فى صياغة هذا العرض - الذى يقدم صورة ساحرة.. مستلهمة من تراثنا الأصيل الزاخر بالكنوز.. ورغم ذلك حافظ العرض على خطاب صلاح عبدالصبور الذى يدور حول دور الصوفى فى المجتمع وحيرته بين عبادة الله معزولا عما يشغل بقية البشر وبين اهتمامه بشئونهم اليومية وطريقة حكمهم. وينحاز الحلاج إلى الناس وينزع عنه خرفة الصوفية - مما يجر عليه غضب الحكام والولاة الذين يحاكمونه بتهمة الزندقة ويصلبونه.. ورغم ذلك لا نجد ثمة علاقة قوية بين [نص العرض] هذا، والنص الأدبى بشكل حرفى.

البــاب

على مسرح السلام بالقاهرة قدمت دولة البحرين (فرقة خريجى المعاهد المسرحية) مسرحية «الباب» وهى مسرحية ذهنية من تأليف الشاعر العراقى (يوسف الصائغ) لكنه كتبها نثرا، ومن إخراج (ابراهيم خلفان)، والمسرحية فكرة مأخوذة من أسفار السندباد السبعة فى كتاب «ألف ليلة وليلة» أضفى عليها مؤلفها بنثره المطعم بالقليل من الشاعرية والكلمات المأثورة، وإن كان يخلو من بعد فلسفى حقيقى.. لكنه يتناول أفكارا عامة من الحياة والحب والموت، وعلاقة الحياة بالحب والحب بالحياة وعلاقتها بالموت، وعن علاقــة الحى بالميت - وهل من الممكن للحى أن يحب الموتى؟ أو هل من العدل أن نختار موتا لايؤدى إلى سوى الموت، هل يجوز دفن الزوج مع زوجته إذا مات أحدهما؟ والزوج هنا يرفض أن يدفن مع زوجته، ويقنعه (المدعى العام) أن ينفذ سابق تعهده بالدفن حيا، ويتفق معه على أن يأتى بعد يومين لإنقاذه وإخراجه من هذا الكهف أو المقبرة، وتقوم الأحداث على انتظار المدعى العام الذى قد يجئ أو لا يجئ، ويحدِّث (هو) نفسه، ويعيد النظر فى موقفه، ويرفض الموت ويعلن رغبته فى الحياة ويروح فى غيبوبة - بعد أن ظل يحدِّث قرينه الذى يظهر فى هيئة شبح - وعندما يفيق يجد بالمكان امرأة د خلت تحمل شمعة دفنت نفسها برغبتها لشدة حبها لزوجها الذى سبقها إلى الموت.. ويلتقيان ويتحدثان عن الاختيار.. فهو قد اختار لكنه يجد فى هذا الاختيار فيدا وقضاءً على حياته وينكر ماسبق أن تعهد به واختاره.. فى حين تتخذ (هى) موقفا يتفق مع عواطفها وإرادتها ورغبتها د ون تعهد ودون أن يطلب منها أحد ذلك.. ويبدو الفارق بين الموقف والاختيار، ويتحابان (هو وهى) ويجعلان من تابوتيهما بيتا أو عشا، وهذه النهــاية ليست موجودة فى النص ومن ابتدا ع المخرج الذى وفق فيها كثيرا.

تدور أحداث المسرحية فى ديكور صممه [جمال المطوع] ويتسم بالغرابة.. فعلى الحوائط حفر بارز لرسوم وتماثيل.. ففى الوسط حفر لرسوم أشبه بالأشكال البابلية، وإلى اليمين والشمال رسوم وتماثيل أقرب إلى العصر اليونانى الرومانى. والمكان أشبه بالكهف أو المقبرة، وهناك توابيت تفرش المكان.. وتابوتان إلى يمين وشمال مقدمتى المسرح.. ويسود المكان اللون الرمادى ليوحى بالقتامة والفناء وفى جو مقبرة تتزاوج فيها الحياة والموت فى وقت واحد، وقد خلق الديكور هذا العالم الغريب الموغل فى غرابته وإن أقام اتصالا مباشرا بالجمهور عن طريق التابوتين الموضوعين على جانبى المسرح فى المقدمة.. مما يفقد المتفرج الاندماج الكامل.. أما الإضاءة فكانت رمادية باردة وثابتة طوال أحداث المسرحية فيما عدا الفترات التى كانت تعتمد على إضاءة الشموع مما أضعف من التواصل المطلوب بين المتفرج والعرض، وقلل من متعة المتابعة، أما المشاهد التى كانت تزداد فيها الإضاءة فكانت متنافرة مع الجو العام للعرض.

لم يوفق المخرج فى أن يبعث الحياة فى هذا النص الذهنى من خلال أدواته، وإن وفق فى تحريك الممثلين بما لديهم من قدرات تمثيلية (عبدالله فى دور هو، وسناء يونس فى دور هى، وجمال الصقر فى دور المدعى العام ورفاقهم فيما عدا رسمه للحركة فى مشاهد ومنولوجات العودة إلى الماضى التى وضعها فى مقدمة المسرح لأن هذا المكان جعله المخرج ذا علاقة حميمة بالجمهور مما يؤثر كثيرا عى الاندماج المطلوب، أما الحركة عموما فقد ساهمت الإضاءة الباهتة فى إضفاء الشعور بالبطء على خشبة المسرح، وإذا كانت الملابس غير دالة على عصر أو مكان إلا أنها أدت وظيفتها فى زيادة الإبهام وعدم الوضوح مما يجعلنا نتصور أنه يطرح نوعا من التجريب عن طريق الأقمشة وأزياء الممثلين.. أما الموسيقى - التى بدأت بالحركة الأولى من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن وتوقفت إلى أن تعود مرة أخرى فى نهاية العرض بالحركة الرابعة من نفس السيمفونية لتبرز مضمون العرض الذى يقوم على الصراع بين الحياة والموت وبين الحب والعدل، ورغم استخدام هذه الموسيقى الرفيعة المستوى فإن ذلك قد أفقد

العرض التناغم لأن الجو العام للعــرض تعبــيرى بينما الموسيقى كلاسيكيــة تتنافر مـع هـذا الجـو.

وفى تصورى أن فرقة خريجى المعاهد المسرحية قد أساءت اختيارنص سبق تنفيذه فى العراق من إخراج الفنان قاسم محمد، وكان أولى بها أن تختار نصا جديدا تبرز فيه تجاربها، وتضفى عليه لونها المحلى الخاص.. بحثا عن الأصالة والجذور، وتطلعا إلى تجاوز ماتم إنجازه على الساحة العربية فى حقل المسرح.

إيزيس من المسرح المصرى

نص أدبى من التراث الفرعونى

موسيقى افتتاحية جادة ذات شكل غربى.. (الموسيقى والألحان لهانى شنودة). وستار يفتح على تشكيل بشرى (سلويت) وفى الخلفية منظر لأزهار اللوتس.. يبدأ الغناء كهمهمة (والكورس) يقف فى زورق بنغمة كنسية مطالبا بظهور (إيزيس). (إيزيس). اظهرى.. ولتظهر إيزيس (سهير المرشدى) مع باقة زهر من أعلى وتردد.. (أنا كنت فى ولادة عسرة). المسرح ستائر سوداء يسار ويمين، ويظلل أزهار اللوتس - وتغنى (إيزيس) أنا شفيعة الحبايب، وعشان عيون الرعية والخدمة الاجتماعية.. ويرد (الكورس) بألحان متداولة تألفها الأذن مغنيا.. تجلى ياأوزوريس (أحمد حمدى) يغنى مستعينا بالبلاى باك.. كما يغنى الجميع بنفس الطريقة - ويزدحم المسرح بالراقصين والراقصات والقرويين والقرويات وبعض الحراس وينادون.. (علمنا ياأوزوريس). فيبنى لهم كوبرى، ويغنون أغنية الكوبرى، وتتدخل كلمات (صلاح جاهين) مؤلف الأغانى معلقة ومذكرا أن (ايقاعنا المصرى بيجرى) يظهر (تيفون) (حمزة الشيمى) شقيق (أوزير) ومع شيخ البلد (نبيل بدر) ويدعو أوزير (تيفون) لوليمة فيقبلها.. بينما يستولى حراس تيفون وشيخ البلد على الكوبرى ويتحكمون فى الناس.. ننتقل إلى مشهد سوق.. ولأول مرة يدور الحوار باللغة العربية الفصحى والاستعانة بنص الحكيم، رجال (تيفون) يتحكمون فى الشعب وتحاول بعض النسوة الهرب فيطاردهن (شيخ البلد وحراسه) الذين يبحثون عن الأوز والبط.. مثيرين فى المكان الذعر بأرديتهن السوداء كالغربان.. ويظهر توت (أحمد حلاوة) ومسطاط (كرم مطاوع) فى السوق.. أما توت فيعمل كاتبا ومسجلا ومعدا للتمائم والتعاويذ للنسوة ومسطاط فيعمل بالفروسية والغناء.. ومن حوارهما

تدرك أن زوجها (أوزير) اختفى ويرفض توت أن يكتب لها شكوى أو تعويذة.. ويفخر بمهنته فى صنع المزامير، ويسألها أن تبحث عن المعجزة فى الإيمان بأنها حتما ستجد زوجها، وتتركهما (إيزيس) وتغنى.. سأذهب وحدى - شكرا ياسادة.. ويحاول مسطاط مساعدتها فى البحث لكنه لايستطيع، وتؤكد إيزيس أن معجزتها هى قلبها وتكمل أغنيتها.. وننتقل إلى دغل عند شاطئ النيل (ورجال تيفون) يتخلصون من الصندوق الذين وضعوا فيه (أوزير) ويلقونه فى الماء، ويلمحهم صبيان، ويتهور أحدهم ويلقى بنفسه فى النيل ليحصل على الصندوق.. وفى إحدى القرى يتحول شيخ البلد ورجاله مناديا بالرخاء والأمان فى عهد تيفون.. بينما (إيزيس) تقف على الكوبرى تسأل عن (سيد الرجال)، وتتقدم من الناس سائلة.. ياأولاد الحلال.. يحكى شيخ البلد عن إيزيس المجنونة الشؤم.. وترق بعض النسوة لإيزيس ويحاولن مساعدتها لكن.. الصبى يعود بخبر غرق صاحبه فى النيل، فتهاجم أم الصبى الغريق (إيزيس)، تنقلب عليها جميع القرية ويطردونها ويصدق حديث شيخ البلد أنها شؤم وخراب، وتتم عملية الطرد فى رقصة أقرب إلى الزار فتهرب (إيزيس) إلى دغل عند شاطئ النيل، ويلحق بها الصبى.. ويسر لها بسر الصندوق فتقرر (إيزيس) متابعته فى النيل.. بينما يعود الصبى إلى القرية. وفى رحلة البحث تتوالى اللوحات التى تعبر عن مرورها على تلك الأماكن بينما جميع أركان المسرح مغلقة بالستائر السوداء وتشهد لوحات مفتاح الحياة، وزهرة اللوتس فى ممفيس، والصيادين فى تانيس، والشباك والأسماك، والبدو، ونخلة العريش، وعلم لبنان وشجرة الأرز رمز لمدينتى صور وصيدا، وأعمدة، وزهرة الزنبق، وتغنى (إيزيس) أثناء تغير اللوحات.. أنا عارفة طريق زوجى.. وتنتهى رحلة اللوحات إلى اثنين من حراس ملك بيبلوس يحرسان قصره ويحاول أحدهما منع (إيزيس) من لقاء الملك، وفجأة يظهر أوزوريس ويلتقيان على شوق.. وينامان معا، ويسود ظلام، ثم ضوء جانبى يظهرهما منتشين ومتعبين فى مقدمة المسرح. ويأتيهما ملك بيبلوس بعد أن يرفض طلبهما العودة إلى مصر لأن زوجها القادم من مصر له على شعب بيبلوس الفضل الكثير لأنه نشر النماء والرخاء حيث يكون.. فيوافق (ملك بيبلوس) أن يلبى (اوزير) نداء الواجب (نيله بيناديه.. أرضه بتناديه). ويودعهما ونسمع لحن الأغنية المنتشرة..

(جيتك من آخر لبنان). والتى لا تتفق مع الموقف على كلمات تردد.. (فتك فخير يا وطنى الثانى). فى الجزء الثانى نجد (إيزيس) و(أوزير) فى زورق وحولهما حوريات يرقصن وحديث بينهما دافئ يردده الصدى مستخدما أضواء (الالترافيلوت) لإضفاء الغموض ويدور حديثهما عن الابن الذى أنجباه (حورس).. وينتقلان إلى الحقول حيث يلعب الفلاحون بفؤوسهم والنسوة يساعدن ويغنى الجميع.. (يا أخضر.. يابركة)، (علمنا يا أخضر).. يأتى (توت) و(مسطاط) عند (منزل إيزيس وأوزوريس) بالقرب من الحقول يتحدث عن اختفاء (إيزيس وأوزوريس) فى الحقول منذ ثلاث سنوات أنجبا خلالها ولدهما (حورس)، الذى أرسلاه بعيدا عن عيون تيفون – وهو مشهد سردى لا ضرورة درامية له – ويشيران إلى (أوزير) – معتكف وحزين – ويغنى (أوزير) فى وحدته أغنية رائعة من الموروث الشعبى تعبر عن حالته وهى.. دوبنى دوب.. حرير التوب، وتراقبه من بعيد عيون (رجال تيفون) بينما إيزيس منقبضة الصدر وتتحدث أمام منزلها مع توت ومسطاط عن المقاومة، ونجد أن (توت) قد أصبح إيجابيا مثل مسطاط.. لكن يأتى أحد الفلاحين يخبر عن تمزيق جسد (أوزير) على يد رجال (تيفون) فتندبه (إيزيس) والقرويات فى بكاء ونحيب – وننتقل إلى (سوق التلات) حيث يتجول (شيخ البلد) وحراسه بين القرويين ناهبين كل ما يجدونه مع الفلاحين، وهنا يواجه (توت) مظالم (شيخ البلد) ويحاول منعها فيهدده شيخ البلد بالاعتقال.. ولا تجد (إيزيس) مفرا.. فتتفق مع (شيخ البلد) عند أحد الصخور على أن يساعدها فى أن يستعيد ولدها حورس عرش أبيه الذى اغتصبه تيفون فى مقابل أن يحصل (شيخ البلد) على نصف ذهب الملكة الموجود فى القصر، ويرفض مسطاط هذا الأسلوب ويتهمها بخيانة مبادئ زوجها وينصرف غاضبا ذاهبا إلى (مملكة بيبلوس) حيث نشهد مباريات السلاح، ويتقدم (حورس) (أحمد ابراهيم) وخلفه (بنات بيبلوس) ويتقدم مسطاط لمبارزته فى مباراة تحطيب ينتصر مسطاط فيها ويتعرف عليه (حورس) ونعرف أن ابنة ملك بيبلوس (نورا)، (نشوى) مخطوبة لحورس فقد تربيا معا فى هذا القصر حيث أرسله أبواه ليتربى بعيدا عن عيون تيفون وليتعلم أصول الحرب والقتال، ويطالب مسطاط (حورس) بالعودة للأخذ بثأر أبيه فيزوجه (ملك بيبلوس) بخطيبته لتصحبه فى سفره وتشد من أزره فى معركته، ويعودون إلى مصر.. ويتقدم (حورس) من تيفون وسط رجاله وحراسه فى مكان ملئ

بالفخاخ والشباك ويطلبه للمبارزة بالحراب لكن تيفون بمساعدة رجاله - يخدعه ويوقعه في فخ. ويهم بقتله. فيشير عليه (شيخ البلد) - المتواطئ مع إيزيس أن يقدمه للمحاكمة.. وفي السجن تظهر (لحورس) أمه إيزيس وزوجته (نورا) ويغنون ويحل الظلام.. ويبدأ مشهد المحاكمة بحضور تيفون، و(شيخ البلد) و(كبير الحراس) اللذين يتخليان عن (تيفون) الذي تواجهه إيزيس بتهمة قتل زوجها، ويتصدى (توت) للدفاع عن (حورس).. ثم يحضر ملك بيبلوس ليشهد بالحقيقة، وتتكشف جريمة تيفون بظهور الصندوق الذي وضع فيه أخاه، ويهجم جميع الشعب على تيفون ويقتلونه، ويغني الجميع لحورس قائلين.. علمنا ياحورس، ويسود الجميع الفرح.. وفي الحقيقة وبرغم كثرة مشاهد هذا العرض إلا أن الإضاءة بالبراعة التي صممها المخرج الفنان (كرم مطاوع) قد قامت بتشكيل اللوحات والانتقال من مشهد إلى مشهد في مرونة بدون إخلال بالإيقاع.. وإن أفسد الإيقاع السمعي وقوع الملحن في الربط ما بين بعض الألحان الكنسية والألحان الفرعونية - رغم أن آلات الفراعنة الموسيقية وإيقاع حياتهم وطبيعة ديانتهم تختلف كثيرا عن الطابع الكنسي الأوروبي.. أما بقية الألحان فشائعة ومثيرة لمشاعر متداولة وتداعيات عادية يتميز الفنان (كرم مطاوع) بالاتقان في حرفياته وبحرصه على سرعة الإيقاع.. لكنه لجأ في هذا العرض إلى عناصر غير مسرحية خالصة مثل.. الرقص والغناء والموسيقى والملابس والاعتماد كثيرا على الإضاءة والديكور والاكسسوار - مما أعطى انطباعا في بعض الأحيان إلى أن (السوفيتا) تمطر أجزاء ديكور تعبيرية بدت مسطحة تماما، ومما جعل من الصعب التعرف على العرض.. وهل هو أوبريت.. أم أوبرا.. أم عرض مسرحي من نوع خاص؟ ومن الغريب أن هذه الزخرفة والتنويق قد أفسدوا الهدف منهما وهو إضفاء الشاعرية التي يفتقر إليها نص الحكيم والتي كان من الممكن أن تحفل بها أسطورة إيزيس واوروريس المعروفة وهي شاعرية تتبع من مواقف إنسانية عميقة تحفل بها الأسطورة، تصورها كاتب مسرحي مثل (يوسف إدريس) في أهرام ١/٦.. في مشاهد (لقاء إيزيس بابنها حورس).. بعد غيبة خمسة عشرعاما، ولو جعل حورس يتحدث عن أبيه المقتول حديث ابن قتل أبوه ولم ير استيلاء تيفون على الحكم، ولو توقف قليلا عند مشكلة الحكم، ومن يحكم من، وهل الحكم للقوة أم للعقل..

و.. و.. كثير من المشاهد التى كانت فى حاجة إلى كتابة درامية حديثة (ومراجعة متأنية لكل جملة من جمل الحوار).. لذا فمن الواضح أن المخرج لجأ إلى العناصر غير المسرحية الخالصة متعمدا الإبهار.. لكن لم تسعفه رقصات (عبدالمنعم كامل) الغربية والتى لاعلاقة لها بالرقص الفرعونى المعروفة قواعده، فأصول هذا الرقص منشورة فى الكتب.. ولا غناء (ألحان وكلمات) صلاح جاهين وهانى شنودة، الذى جاء متواضعا، ولا الأصوات المحترفة وغير المحترفة التى بدت غير متميزة.. ولا حتى ديكور (سكينة محمد على)، الذى جاء فى بعض المشاهد مصطنعا ومسطحا.. ووسط هذا الزحام شبه لى أنى أشهد أحد موالد أولياء الله الصالحين المنتشرين فى أرجاء مصر. وبعيدا عن الموالد لايتبقى إلا المسرح الخاص والعناصر المسرحية الأصيلة التى لايمكن الاستغناء عنها لإقامة عرض مسرحى.. وأولها النص المسرحى أو حتى مجرد فكرة نص فنجد أن المخرج هنا قد أقام علاقة ما.. وإن كانت علاقة غير جدلية بين نص الحكيم والعرض، ولم يستطع أيضا أن يعالج لغة الحكيم السردية فى بعض المشاهد بمعادل مسرحى لبعض الأحداث الحوارية، وبدا الربط هامشيا بين الأحداث فى المسرحية وخلفيات هذه الأحداث.. أما التمثيل فعلى الرغم من العرض أن تحتله شخصية (إيزيس) ويخلو من شخصيات أخرى متكاملة الأبعاد.. إلا أنه قد بدا أن حمزة الشيمى فى دور تيفون متفهم لدوره.. معطيا إياه التلوين والتقطيع المطلوب والحركة المحسوبة.. وتحملت سهير المرشدى فى دور إيزيس العبء الأكبر فى هذا العرض فقامت بدور عريض المساحة والأعماق فى مهارة المحترفين فلم يشب أداؤها أى نبرة غير صادقة حتى فى المشاهد الخطابية.. ورغم تساؤل أو اعتراض البعض على قيامها بالغناء.. فإنى أرى قيام صوت غنائى آخر مختلف بأداء دورها الغنائى كان سيحدث انفصالا معينا فى وحدة الشخصية إذ سيضفى ظلالا من عدم الصدق والإخلاص التى ربما تفتقر إليها بعض أجزاء العرض المسرحى، ولانستطيع أن نتجاهل حقيقة أن العرض قام فيه مطربون بالتمثيل مثل (أحمد حمدى، وأحمد ابراهيم، ونشوى المعيدة بالكونسرفتوار)، وقام فيه ممثلون بالغناء مثل (كرم مطاوع وأحمد حلاوة ونبيل بدر)، ووفقوا جميعا بقدرة المخرج على استغلال إمكانيات كل مطرب وكل ممثل فى خدمة هذا الشكل الذى يمتزج فيه

التمثيل بالغناء والرقص مستفيدا من الألوان فى الملابس والديكور والإضاءة.. بقى عنصر زخرفى أخيرا.. اعتمد عليه المخرج فى هذا العرض وهو عنصر الملابس الذى صممتها الفنانة (سكينة محمد على).. وقد بدا شخوص المسرحية من البشر تنتمى إلى عصور مختلفة فملابس القرويين والقرويات تنتمى إلى عصر ما.. وملابس الحراس وشيخ البلد وتيفون تنتمى إلى عصر آخر.. وملابس راقصات الباليه تنتمى إلى عصر أكثر حداثة، وملابس إيزيس وأوزوريس وشخصيات أخرى تتميز بتصميم آخر.. أما ملابس مملكة بيبلوس بشعبها وحراسها فتصميمها مقنع ومناسب.. ولو كانت الملابس الفرعونية أكثر بساطة لبدت أصيلة وأقرب إلى عصر ما.. بالإضافة إلى هذا التمييز الذى يجعل الأشرار يلبسون الأسود ويجعل الأخيار يلبسون الأبيض للدلالة على طبائعهم.. وهناك واحد من أقدم المراجع إيزيس وأوزوريس لبلوتارحوس يقول: «إن ملابس إيزيس ذات ألوان مبرقشة لأن سلطانها يمتد على المادة التى يمكنها أن تصير أى شئ - أما لباس أوزوريس فخال من الظل والبرقشة بل له لون واحد يشبه النور، لأن المبدأ لا يمتزج بشىء مطلقا».

إن هذا العرض جهد كبير منحاز إلى فنون الإبهار والفرجة والدعاية مستخدما الدفعة الخطابية فى الحديث عن مصر والنيل وحضارة المصريين.. واتساقا مع هذا ركز على أحداث - ليست بالطبع فى الأسطورة الفرعونية - تشير إلى وحدة عربية قديمة منذ زمن الأسطورة مثل - زواج حورس بابنة ملك بيبلوس وحضور هذا الملك بالصندوق للشهادة فى محاكمة حورس وادانته لتيفون - وللأسف فإن مثل هذه الجهود لا تثمر ثمارا تخدم قضايا المسرح المصرى الحقيقية.

فرافــــير

يوسـف إدريس مـوديل ٩٠

على مسرح قصر الثقافة بمنطقة شبرا الخيمة العمالية، الواقعة على مشارف القاهرة قدم مجموعة من الشبان الموهوبين عرضا متميزا لمسرحية يوسف إدريس «الفرافير» ١٩٦٤ بقيادة المخرج التجريبى «بهائى الميرغنى» الذى يبحث منذ سنوات عن جذور المسرح العربى للوصول إلى هويته الأصيلة.. والحق فإن هذا العرض هو أهم عرض يقدم فى القاهرة الآن. إذ تتوفر فيه كل عناصر المسرح الحقيقى من نص ورؤية إخراجية وأداء.. لذا فهو يتفوق على عروض مسرح الدولة التى غرقت فى تقاليد تفاهات المسرح التجارى الرخيصة، وهو بإمكانياته الإنتاجية المتواضعة أكثر شموخا وأصالة من تلك العروض المزخرفة والسطحية المثقلة بالزركشة الفارغة فى عروض مسرح الدولة والمسرح التجارى.. ومسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس واحدة من معالم الطريق فى مسرح الستينيات فى مصر. ويبدأ عرض المسرحية بظهور المؤلف عيد أبو الحمد الذى يرغب فى أن يصبح الجمهور جزءً من الممثلين، والعكس أيضا ويعيشون حالة التمسرح، ويظهر الفرفور «حمدى شومان» من مخيلة المؤلف، وكذلك يظهر السيد «أحمد شومان» الذى يطلب من الفرفور أن يزوجه فيتزوج المتفرجة «فايزة عبدالله» وصاحبة الدور «سمر عبدالوهاب» بينما يتزوج الفرفور امرأة قبيحة «محمد عيد» ويقرران أن يعملا حفارى قبور «تربية» - حيث يعمل الفرفور فى الحفر ويتسيد عليه السيد، وتكشف النماذج الثلاثة - التى تظهر خلال جزئى المسرحية «طالب موته» حمدى الصعيدى، والميت عادل ماضى وعامل الستار محسن جاد، الصراع الحاد بين السيد والفرفور حول مبدأ المساواة.. فالفرفور يتمرد ويتسائل لماذا هو فرفور؟ ولماذا الآخر هو السيد؟

ويعاقبه المؤلف على تمرده وعدم اطاعة أوامر السيد، ويسلط عليه جهاز البلطجية فيشبعه ضربا - فيتراجع الفرفور عن تمرده.. ولكنه سرعان مايفر مفزوعا عندما يجد السيد يخنق طالب موته لكى يجد فرصة عمل. وفى الجزء الثانى يتخلى المؤلف عن الرواية وعن السيد، ويذهب للبحث عن المجد فى الاستديو، ويختلف السيد والفرفور فيستنجد الأول بالمؤلف، ويشعر الفرفور أنه أصبح حرا.. لايتحرك بأمر المؤلف أو السيد، وتكون فرصته لكى يؤلف مسرحية على هواه ويختلف مع السيد فيضرب عن العمل، ويحاول السيد اقناعه بالعودة إلى عمله فيرفض.. لكن زوجة الفرفور التى أنجبت له جيشا من العيال تقنعه بالعودة للعمل، وكذلك تفعل زوجتا السيد مع زوجيهما بالمصالحة، ويتصالحان لكن الفرفور متمسك بفكرة المساواة فيتظاهر السيد بالاقتناع بها، وعندما يأتى (الميت) يتسابق الفرفور والسيد فى الاستئثار بالتفاهم معه، وتنتهى المجادلة برفض الميت أن يدفن عن طريقهما، ويشعر الاثنان بالفشل ويطلبان من الجمهور حلا لهذه المعضلة ويتبادلان المواقع، ولايستطيع السيد أن يعمل، ويقترح أحد الموجودين فى الصالة أن تصبح الدولة هى البديل للسيد والفرفور، وبعد أن يتم تطبيق هذا النظام يكتشف الفرفور أن السيد لايعمل وأنه هو وحده الذى يعمل فيفشل هذا النظام، ويجربان نظاما آخر يقترحه أحد القادمين من الصالة وهو نظام الحرية التى تنقلب إلى فوضى وتبرر قتل الفرفور فتفشل أيضا، ويتقدم عدد كبير من الشخصيات حلولهم لهذه المشكلة.. وتفشل كل الحلول، وتطالب الزوجتان - زوجتا السيد والفرفور - بتكاليف المعيشة، وبضرورة أن تستمر الحياة.. ولاداعى لأن يضيعوا وقتهم فى الكلمات وفى النظريات، وينتهى الأمر بقبول الحل الذى يقترحه «عامل الستار» وهو أن ينتحرا معا حتى يتمكن من إسدال الستار لكى يستطيع أن يلحق بزوجته فى المستشفى حيث تنتظر مولودا، وبالفعل ينتحر السيد والفرفور.. ويدور المشهد الأخير فى العالم الآخر حيث نجد أن الفرفور يدور حول السيد لأن الفرفور أخف وزنا، وقانون الأفلاك يحتم أن يدور الأخف حول الأكثر ثقلا.. فلا حل إذن لهذه المشكلة حتى فى العالم الآخر. وفى هذا العرض اهتم المخرج - أساسا - بالفرجة الشعبية، وتناول النص كفنتازيا فأولى

اهتمامه لديكور المسرحية وملابس الممثلين.. فالديكور أشبه بالكهف أو بطن الأنثى التى تحمل الأجنة.. وهو مكون من ستة قطع خشبية يستخدمها المخرج كمنصة يقف عليها المؤلف وكمكان يتهيأ فيه طالب موته لأن يقتل مبتسما، وقطعة أخرى تستخدم للعبة الأراجوز – الذى يصف الجوقة مايحدث بين السيد وزوجتيه «المتفرجة، وصاحبة الدور» فى حجرة نومهم، وعلى يمين المسرح باب على رسم إنسان ذى عباءة ربما كان المؤلف الذى تدخل وتخرج الشخصيات من عباءته.. أما الملابس فموحية، وتشكل فيما بينها عندما تجتمع أو تنفصل – تكوينات جمالية ذات دلالة.. كذلك تخلق الألوان مقابلات إيحائية جذابة، واستطاع المخرج باستخدامه مفردات اكسسوار بسيطة – حل مشاكل تجسيد العرض. ورغم جدية الموضوع إلا أن العرض لجأ إلى عناصر الفرجة الشعبية المكونة من الفارس والتنميط فى رسم الشخصيات.. فجاء أداء الممثلين أقرب إلى الكاريكاتورية والأنماط الثابتة.. ورغم كونهم ممثلين هواة تنقصهم الخبرة.. نجح المخرج فى تدريبهم جيدا، واستطاع أن يستخرج من كل منهم أقصى طاقته، واستطاع أن يوظف نواحى الضعف لدى بعض الممثلين وحولها إلى حسنات.

منين أجيب ناس

مثل إيزيس خرجت (نعيمة)، حاملة رأس حسن المقطوع (رأس الكروان) تجوب بها البلاد باحثة عن بقية جسده في النيل. لكن أحدا لايجرؤ على انتشال الجسد المضيع خوفا من قوى القهر التي تمثلت في (ست). وصولا إلى العمدة والخفر وكل ألوان السلطة والقهر.. ومن خلال هذه الرحلة المقدسة على ضفاف النيل نستعيد موال (حسن ونعيمة). الذي يرويه – [بطريقته الخاصة – الشاعر (نجيب سرور). إذ يكشف أن أمر رفض الأب لزواج ابنته (نعيمة). من (حسن) ليس لأنه غنى في عشقها موالا.. بل لأن العمدة أمر الأب بالرفض. ذلك لأن حسن كان لسانه كرباج ع المفترى والدون واللى بيمسح جوخ]. وارغامها على الزواج من أحد خفرائه. ويسبح – هذا العرض الذي قدم على خشبة مسرح قصر الريحاني – في بحر الموال الذي قاد دفته الفنان (عدلى فخرى)، منشدا بصوته الشجي النائح الأسيان مع المراكبية والصيادين وعمال التراحيل وعمال المصانع متيما مستهاما في حب مصر.. متوحدا مع الجانب المرئى الذي يتمثل في رقصات جماعية – تجسدت في تكوينات جمالية أصيلة اتسعت لها خشبة المسرح الصغيرة، وامتدت حتى صارت امتدادا لكل أرجاء مصر شمالها وجنوبها منبعثة من تصور صادق وأصيل لمصمم الرقصات د. (يحيى عبد التواب)، الذي رسم حركات البشر من مراكبية ومحاربين في موقعة العلمين، وجنود السخرة وفلاحى الشادوف ومساجين وندابات، ومعلقين على أعواد المشانق، ومتظاهرين عمالا وفلاحين. والذي تصور بخياله حركات السحرة الأربعة، بأقنعتهم الدالة، واللعب بمثلثاتهم التي تتحول إلى نجوم ومسدسة ورموز، وهجمتهم الموحية على نعيمة، وقتلهم لكلبها الوفى عنتر. كل هذه الحركة الفنية السريعة الإيقاع في نص ملئ بالمونولوجات مما يبطئ من حركته – دارت في إطار ديكور يمتد معانقا صالة المسرح. وعميقا حتى يصل بك إلى

ضفافا النيل حيث استغل د. (إبراهيم المطلى)، مصمم الديكور والملابس والمساحات الضيقة لخشبة المسرح مقيما علاقات شديدة الدقة بين الكتلة والفراغ.. مستخدما أبسط الخامات بشكل مرن حيث يتحول السور إلى قضبان بسجن. وتتحول القضبان إلى أعواد مشانق، والمثلثان المضيئان إلى نجمة، وإلى كهف وإلى أكثر من شئ تتصوره. وبمرونة تتهدم كل قلاع وحصون القهر هذه عندما يثور الشعب. وعبر رحلة نعيمة. فى بحر الموال.. فى لهفتها أن ترد الجسد المفصول عن الرأس التى احتضنتها فى حنان.. يتوالى اللقاء بالراوى والناس فى أسلوب سردى يستعيد فيه الراوى قائد الدفة ونعيمة، ماجرى عبر حروب السخرة وعرابى، والعلمين، وفلسطين، وفى نفس الوقت ماجرى لحسن ونعيمة، من أحداث.. للقاء العرافة وأمر العمدة، وقطع الرأس.. وكيف لحق حسن بياسين، الذى سبقه إلى الاستشهاد، ثم نلتقى بالراعى الثائر الهارب من قوانين القهر والسلطة. صاحب حكمة الثورة، وعتاب نعيمة، للناس لخوفهم من انتشال الجثة، وأساها لأنهم جبنوا وتقاعسوا. هذا الكونشرتو المسموع - المرئى.. حيث لاينفصلان بشكل حتمى - أنه الرئيسية الفنان عدلى (فخرى)، بألحانه المميزة، وبهذه الحنجرة القوية المشحونة بحب مايشدو به من ألحان من سبقوه.. سيد درويش وعبد الوهاب والشيخ إمام، وأضفى على ألحانهم من روحه الملتهبة مما يجعلنا نتصور أنه يقدم تفسيرا جديدا لهذه الألحان فكأننا نسمعها - فى سياقها - للمرة الأولى - أما آلات الاوركسترا.. الديكور والملابس والرقصات والممثلون فلا تقل براعة عن تلك الآلة الرئيسية القوية. هذا الكونشرتو المسموع - المرئى يقوده مخرج مايسترو متمكن بارع حساس وذكى هو (مراد منير)، الذى استطاع أن يربط كل هذه العناصر ويصل برحلة (نعيمة)، فى بحر الموال - بعد أن يئست من انتشال جثة الحبيب الطافية فوق النهر فتذهب إلى الرمال لتدفن الرأس فى طرحتها السوداء التى تدلت آخذة شكل مفتاح الحياة - إلى نهايتها.. وذلك لتصوره الواضح لهذه الرحلة مجسدا إياها فى حركة هارمونية متميزة.. متمكنا وقادرا على تجميع عناصر العرض المختلفة.. شاحنا وممكنا لروح ومشاعر وإبداعات وخبرات الممثلين والممثلات أن تتفجر فى كل متماسك.. فلم تطغ (ماجدة منير) - (نعيمة) - التى لم تستطع أن تدفن الجسد المقتول جسد حبيبها

الضائع بين الشطآن.. مثلما دفنت انتيجونا شقيقها وتحدت بالدفن السلطان، والتى عبرت عن هذا العجز بكل مالديها من حساسية ورهافة وقدرة على التعبير. عن أدق وأعمق المشاعر، وفى تقمصها لأدوار الشخصيات التى مرت بها أحداث حياتها فى الماضى.. فهى مثل آلة الفلوت العذبة.. لم تطغ على زميلاتها (عبلة كامل) (وليلى سعد) (ونعمة محمد على)، وإن شدنى صوت من هذا الثلاثى قادر على الأداء ونقل شحنات الفاجعة فى مشهد الندب هو (عبلة كامل) إلا أنى لا أغمط زميلتيهما حقهما فى القدرة على الحضور المسرحى.. ثم (سلامة حسن) و(عبدالله الشرقاوى)، فى دورى العامل والفلاح، أما (مجدى عبيد)، فهو يملك كل ما يملكه ممثل المسرح الموهوب والمقتدر.. فهو فى أدواره الثلاثة (كبير السحرة - العمدة - الحشاش)، يتألق فى الأدوار الثلاثة فى تواضع وإخلاص. وكذلك (حسن الوزير) فى دوريه الراعى والفلاح. و(عمر الحلوجى) فى دوريه - الصياد والحشاش، و(حسام عبدالفتاح).. الفلاح. و(رجب سليم).. الكاهن، و(عبده مغازى)، و(على ذكى وأحمد بكرى)، و(أحمد عبدالفتاح)، و(عبداللطيف محمد)، و(سيد السيسى) صفوت محمد - (خالد محمد)، يشكلون آلات بارعة فى هذا الاوركسترا الكبير يقودهم بحساسية مايسترو ماهر.. كل هذا الاكتمال جعل هذا العرض يبعدنا عن المباشرة والخطابية التى يمتلئ بها النص، وجعل من لقاءات نعيمة المتكررة مع مختلف الناس من مراكبية وفلاحين وعمال وحوريات - حتى الكهل والراعى.. بمثابة النغمة المتكررة فى نسيج موسيقى العمل. بل نجد المايسترو المخرج يتوقف وقفة طريفة وشاقة فى مشهد أولاد البلد المساطيل والمنزولجى.. الذى يغرى أصحابه بتعاطى (المنزول)، ويغوص هذا المشهد فى أعماق هذا الشعب فتتكشف لنا روحه المرحة وسخريته من قنوطه ويأسه، ووعيه السياسى الحاد الذى يتمثل فى قفشاته السياسية البالغة الدلالة، وحين نشعر بافتقاد (نعيمة)، بعد هذه الوقفة الموسيقية تعود إلينا مع العمال المتظاهرين الذين سرعان مايسقطون ضحايا رصاص المستعمر والسلطة الغاشمة فتعود تردد بصوت هديل الحمام أو إذا استطعنا التعبير عن الموسيقى بالكلمات كآلة الفلوت أو الناى.. وتكرر سؤالها عن حسن، وحسن الذى قتل هذه المرة كان حسن العامل الذى قتل فى المصنع، وكأننا فى كل مشهد يبعث حسن المقتول من جديد لكى يقتل.. فهو

المقتول فى العيد الذى قتله العمدة وألقى بجسده فى النيل. وهو حسن المقتول فى السخرة وفى العلمين، وفى المصنع وفى الفالوجا. وكان لابد لهذه النغمات المتكررة أو اللازمات الموسيقية أن تكتمل وتؤدى إلى النهاية.. وما دامت (نعيمة) لاتزال تبحث، ومازال النيل يمتلئ بالجثث. وحيث لم يعد (الكلام ايه فايدته)؟ ومازالت القضبان منتصبة فوقها أعواد المشانق.. ويحكى الراعى الهارب من الطغيان (لنعيمة) حكاية الذئب الذى ضحك على الكباش فقتلوه الكلاب فجأة وافترسهم.. حينذاك يدرك الجميع أنه لم يعد يفيد الندب أو البكاء. وينهض (عامل) مطالبا الجميع أن يكونوا ذئابا.. فتقوم ثورة وتتهدم جدران السجن والقضبان وأعواد المشانق.. لكن الناس فجأة وكأنما أصابتهم صاعقة أو انسخطوا وتحولوا إلى مخلوقات من حجر. وحينئذ تدعوها الحوريات لأن تدفن رأس الحبيب فتركع نعيمة على الأرض وتزرع الرأس الملفوف فى الطرحة فى الرمال.. حالمة مع الحوريات أن تجد الرأس الملفوفة جسدها المفصول، وتدب فى الجسد الحياة من جديد حيث يتحقق البعث لهذا الشعب، وتصمت كالآلات الموسيقية وتجمد فى مكانها.. لكن الرأس المكفن بالطرحة يرسم على الأرض مفتاح الحياة أملا فى بعث روح (حسن) من جديد.. روح هذا الشعب المعذب.

"درب عسكر"
وقضية المسرح المرتجل فى مصر :

فى جو يتسم بالحيوية والفرجة المرحة قدم مسرح الغرفة التابع للمسرح المتجول عرضه الثالث عشر «درب عسكر» من تأليف محسن مصيلحى وإخراج عصام السيد، وبذلك يكون لمسرح الغرفة بالقاهرة رصيده الثرى من العروض المسرحية المتميزة التى كان من أبرزها مسرحيات «رجال لهم رؤوس» لمحمود دياب وإخراج محمد عبدالهادى، و «زواج على ورقة طلاق» الفريد فرج، و «الزنزانة» لهارولد كمبل وإخراج منصور محمد. ويقوم العرض هذا على نص يستعرض فيه مؤلفه تاريخ خيال الظل والأراجواز وفرق المحبظاتية والغواش والغوازى الذين كانوا يقدمون عروضهم للحرافيش والزعر والعامة وأيضا السادة الكبار.. وذلك من خلال سبعة ممثلين قدموا لنا خلاله مباراة رائعة فى التمثيل وفن الأداء وهم محمد دردير وحسن الديب وعبلة كامل وسامى عبدالحليم ومخلص البحيرى وزين ناصر وحنان يوسف يصاحبهم فنان المعادل التشكيلى جمال أبو العلا، وإيقاعات هشام جاد مشتركا معهم فى اكتمال هذا العرض صبرى السيد ومحق نظير ودسوقى دياب، والملابس فاطمة عواد، والصوت أمال الشيمى، وإدارة المسرحية محمد سالم، والإكسسوار حسنى مهران، والإضاءة أبو العلاطه وعماد ميلاد. وقد تضافرت جهود هؤلاء جميعا ليقدموا لنا نوعا من الفرجة تبدأ بخروج الممثلين على باب مسرح العرض للإعلان والدعوة لمشاهدة العرض بمصاحبة آلات الإيقاع – رغم أنه فى تصورى لاتوجد وظيفة حقيقية لهذا المشهد حيث إن الدعوة والنداء تتم فى مساحة لا تزيد عن مترين وليس فى سوق أو ميدان مما يسمه بشىء من الافتعال – وفى صالة العرض يبدأ الممثلون فى التعليق على تاريخ فن الارتجال

وتقديم نماذج لخيال الظل والأراجوز ثم يقدمون حكاية الفلاح عوض بن رجب وزوجته مع الصراف والعمدة والمأمور، وبعده يقدمون ألوانا من أفكار يعقوب صنوع المسرحية التى يمزجها بارتجاليات ممثلية مثل فصول الملقن الذى يريد أن يمثل، وسرقة السيخ للمريض، وهنا يظهر الشاويش كبداية للرقيب، واصطدام يعقوب صنوع به.. مؤرخين لدخول الشكل الغربى للمسرح مع وجود فرق المسرح المرتجل وتجوالهم فى الموالد حيث يقدمون مشهدا باسم أمير المؤمنين، وفى عام ١٩١٠ يصدر أول قانون خاص بالرقابة وتصدر لائحة للرقابة تتلوها قوانين أخرى أعوام ١٩١٤، ١٩١٧، ١٩١٨، ١٩١٩، ويشير المعلق إلى أن الرقابة كانت تمنع أشعار بيرم التونسى والتى قدم العرض نماذج منها.. وكيف كان يعترض عليها الرقيب، ثم يتحول العرض إلى تقديم نماذج من مسرح العلبة الايطالية أو خشبة المسرح الغربى لنشهد فصولا كاريكاتورية لأسلوب التمثيل والإخراج والتأليف فى هذه الفترة لمسرحيات كوميدية وتراجيدية من أمثال كامل وأمين فى باريس، هنا الكراكون، الابن اللقيط، الملك والفرسان الثلاثة، ومشهد من أسلوب (عليَ الكسار) آخر المرتجلين داخل نص مكتوب.. وفى أثناء تقديم هذه التمثيلات يقاطعها الشاويش دائما بين فترة وأخرى للتنبيه على عدم الخروج على النص.. إلى أن ينتهى العرض والرقيب أو الشاويش يعترض على الفرجة.. ومن خلال الفواصل بين هذه الفصول المسرحية ينبه (المعلق) أن المسرح ظل يقدم مسرحياته الهزلية والمسخرة رغم قيام ثورة ١٩، وأن المسرح كان يسير فى طريق والشعب المصرى يسير فى طريق آخر منبها إلى أن الارتجال كان من الممكن أن يكون مخرجا للمسرح من ورطته ليصبح المسرح مصريا حميما بأداء متهما الطبقة الوسطى بأنها هى التى تبنت هذا الشكل الممسوخ من المسرح. ومع الإعجاب الشديد بأداء الممثلين البارع والمتدفق بالحيوية إلا أن المخرج لم يحافظ على وحدة العرض فاختلف الإيقاع فى الجزء الأول الذى يقدم نماذج من الارتجال الأصلية متبنيا قضيته برغم الخطأ التاريخى وحيث يلبس الرجال ملابس النساء للقيام بأدوارهن - مختلفا عن ذلك الجزء الذى يتناول النماذج الساخرة التى قدمت بشكل كاريكاتورى فى المسرح الذى انتشر فى ذلك الوقت والمقلد للمسرح الغربى.. ولم يراع تطور الجو العام للعرض على مدى السنين الطويلة التى تزيد عن

مئة عام.. لأن المؤلف قد نسى أن يتابع حركة تدهور فن الارتجال ومآل إليه مصيره المأساوى حتى يومنا هذا والذى هو قضية هذا العرض الأساسية.. ورغم أن المؤلف قد أشار إلى أن الطبقة الوسطى هى التى تسببت فى إنهيار المسرح المرتجل وفرضت نوقها المسرحى المستورد من الغرب ومع هذا فقد ركز فقط على فكرة الشاويش فبدت الرقابة هى السيف المسلط فقط على رقبة فن المسرح المرتجل حتى تدهور، وإن كنا لم نشهد للأسف نهايته المأساوية مجسدة وبارزة. وفى تصورى أن الرقابة ليست هى السبب الوحيد فى انقراض المسرح المرتجل فكم منعت الرقابة أنواعا أخرى كثيرة من المسرحيات، ولا هى الطبقة الوسطى كما أشار المعلقون فى العرض.. لكنها طبيعة الزحف الطوفانى لكل ماهو قادم من الغرب، والشعور بالدونية تجاهه، والاندفاع إلى تقليده بشكل أعمى، وعدم الوعى مبكرا من فنانينا بخطورة وأهمية هذه الفنون المرتجلة والأصيلة فزيفوا نوق الجماهير المنقادة واللاهثة وراء كل مايقدمه لهم تجار ومقلدى المسرح الغربى.. علما أن المسرح الغربى نفسه قيمة كبيرة وفن رفيع يتطور باستمرار ولايصح أن نتجاهل هذا التطور ونتعرف عليه بشكل علمى مدروس لتوظيفه بما يخدم تراثنا الخاص ومايعمق دراساتنا لفنوننا الأصيلة. وفى تصورى أيضا أن ماقدمه فنانو عرض درب عسكر، ليس مسرحا مرتجلا.. وإنما هو عرض مسرحى محسوب بدقة عن نص مكتوب رسمت حركته وخلق جوه وإيقاعه بشكل دقيق ومنضبط حتى توقيت العرض محسوب بعقارب الساعة وكل يبدو ارتجالا متفق عليه إلى حد كبير.. وهذا على أية حال ليس عيبا فى تصورى، وهو تصور قد يختلف معى فيه، أو يتفق الآخرون وصناع هذا العرض الشيق.

سعد اليتيم

تجربة معملية فى مجال الدراما الشعبية تقوم على فكرة كسر الإبهام المسرحى والإتفاق على فكرة التشخيص يلجأ فيها المؤلف والمخرج (محمد الفيل وناجى كامل)، إلى استخدام الحدوتة الشعبية المعروفة لسعد اليتيم من وجهة نظر معاصرة مستخدمين العناصر المسرحية بحيث أمكن دمج دور المنشدين الشعبيين بالدراما بقواعدها ليكونوا وحدة عرض متكاملة. وتعتبر قصة سعد اليتيم تنويعة إسلامية على الأسطورة الفرعونية إيزيس وأوزوريس التى تنادى بحق الإرث الشرعى – أى حق حورس فى عرش أوزوريس وحق سعد فى عرش فاضل.. وهى المقولة التى يسخر منها المؤلف فقد قدم لنا شخصية سعد، مداهنا ومناورا ومتبالها.. وليس فارسا شجاعا لدرجة أنه يعرض الحصان الذى أعدته له أمه (شامة) ليقاتل من فوق صهوته.. للبيع، وهو لايحمل سيفا (ولا بزنود ترابيس.. ولابشارب محارب) ويتنكر فى زى صياد ومداح ودرويش، ويتسلل إلى فرسان المقاومة (النمور) ليكسبهم إلى صفه ويحرض الشعب ويستعين به فى استمالة القاضى عبدالحق إلى صفه حتى يصل إلى كرسى العرش الذى كان أبوه (فاضل) يجلس عليه قبل أن يقتله أخوه (بدران) ويستولى على العرش فتهرب به أمه (شامه) وتربيه وسط الصيادين والأسواق والأزقة إلى أن يستطيع الهرب ليستعين بجيوش الملك المعز بناءً على مشورة ابنة عمه (صبيحة) التى ترفض الرضوخ للزواج من المسخ (دمج) ابن (الفهيدى) كبير فرسان (بدران) والمتسلط على المملكة ولاتقبل إلا بالزواج من ابن عمها سعد.. حتى ولو كان مطاردا.. حفاظا على عرض أسرتها.. وهى فى سبيل ذلك تقبل أن تخون أباها ليستعيد سعد عرش أبيه، وحين يتمكن من العرش يسلك نفس سلوك الملوك الذين سبقوه حاكما مطلقا ونفس بطانة الحكم الظالمة السابقة.

وقد تناول المخرج عناصر العرض بحساسية حيث أقام علاقات ذهنية بين كتل الممثلين والمنشدين وهى علاقات تفسيرية وجمالية تحتاج إلى أذهان المتفرجين لا إلى وجداناتهم.. مستخدما الحركة والملابس والإضاءة وأساليب الأداء لتجسيد علاقات الشخصيات وتفسيره لموضوع النص والذى أرى أنه يصعب على المتفرج العادى - الذى يتلقى الأعمال الفنية بوجدانه ومشاعره - أن يتابعها.. وهو مايمكن أن يؤخذ على مخرج يقدم دراما شعبية يجب أن تصل كل مفرداتها إلى المتفرجين.. ومثال على ذلك مشهد حلم بدران بعد أن يأمر بإلقاء سعد فى الجب حيث يكون سعد فى أعلى السلم الذى يمثل قمة السلطة ويهدد بدران بالعودة ليزيحه من طريقه ويسترد عرش أبيه يربطهما شريط عريض من القماش الرقيق البنفسجي ينقطع عندما يثور بدران فرعا ويأمر بقتله وكان كل شيء ينهار فى مملكة بدران عندما ينفلت شريط القماش من يد سعد وليسقط على الأرض.. وكذلك فى مشهد النهاية الذى يعلن فيه سعد للناس أن ينصرفوا عن السياسة ويعنوا بأمورهم الخاصة فيزور النمور والشعب عن كلامه ويديرون له ظهورهم فى غضب ويطفئون الشموع التى يحملونها. وقد جعل هذا المنهج الذهنى فى تشكيل التكوينات الفعل فى العرض يبدو ساكنا وكأنه لاتحدث أحداث تنمو وتتطور.. فمنذ مقتل فاضل فى البداية، ولجوء شامة إلى الصيادين والدراويش والمشاركة فى دقة الزار وهى مشاهد ذات جماليات خاصة، وكذلك مشاهد بيع الحصان وتقليد مظالم القاضى عبدالحق وتشخيص كيف قتل الحمار الحصان.. ثم محاولة بدران وأم جابر والفهيدى القبض على سعد الذى ينجح فى استمالة القاضى عبدالحق لصفه فى مشهد جنازة الميت الذى يعود للحياة هروبا من ضرائب عبدالحق مهددا إياه بدعاء سيدنا أيوب فيقبل التواطؤ والمساومة.. ومشهد لقائه بصبيحة، وتأمين طريقه للذهاب إلى الملك المعز، الذى يفرض عليك شروط الخضوع والعمالة فيقبلها ويعود حاكما.. عارضا ذلك عن طريق المنشدين.. مكملا الحكى بالأداء فبدت بعض المشاهد باردة ومنفصلة إلى حد ما وخالية من التناغم.. بل بدا أن كل مشهد بمفرده يخلو من التناغم الداخلى نتيجة الضجة التى تثيرها الحركة العشوائية والممثلون الذين يلعبون

أكثر من دور.. فى إطار خلفية سوداء عريضة فى منتصفها بياض مرسوم عليه ثلاث موتيفات شعبية، وفى الوسط سلم عال يندرج من أسفله خمس مدرجات تحيطها أعمدة ذهبية تمتد بينها حبال عليها أشرطة من القماش الشفاف، من تصميم الفنانة عايدة علام، وهو إطار عريض جدا تاهت فيه عناصر العرض الأخرى وتضاءلت. وفى تصورى أن البطل الحقيقى لهذا العرض هو الممثلون فالتجربة صعبة بالنسبة للممثلين لأن المخرج حرص فى منهج الأداء أن يسيطر على انطلاقاتهم وهى الانطلاقات التى يحظى فيها الممثلون بالتصفيق.. وكذلك فعل مع المنشدين. وهذا سبب آخر لبرودة المشاهد.. رغم أن الممثلين والمنشدين هم العلاقة الحقيقية الصادقة والدافئة والملموسة بين الجمهور والعرض وإن كنت لاأدرى لماذا لم يستطع (أحمد كمال)، الذى يقوم بدور سعد ويشارك فى جميع المشاهد أن يكشف عن أعماق شخصيته من الداخل ويكون فى مستوى الإنسان المطالب بالعرش والسياسى المحنك الداهية الذى يفوز بالعرش فى النهاية، ولم تتح له الفرصة أن يخلع الأقنعة التى يضعها على وجهه. حتى فى أكثر المشاهد صدقا مع النفس مثل مشهد الحب مع (صبيحة) أو غيره.. هل لأن النص لم يتح له هذه الفرصة أم لعيب فى تفسير الشخصية؟ والنجاح والتوفيق هنا فى هذه التجربة نجاح وتوفيق جماعى.. لمن أدى دورا واحدا مثل (محمد أحمد) فى دور بدران، (وثريا إبراهيم) فى دور أم جابر العجوز، ومحمد الطوخى فى دور القاضى عبدالحق، ووسيلة حسين فى دور فوز.. ومن أسعده الحظ ولعب أكثر من دور ليظهر المزيد من قدراته مثل محمد عبدالرازق فى دور الفهيدى والمجنوب وغيرهما، والفريد كمال فى دور فاضل وغيره من الأدوار، وحنان يوسف فى دور شامه، وهمام تمام فى دور مجنوب، ومجدى الجلاد فى دور مجنوب، والمعز، وجمال منصور فى دور فرفلة، وأيمن عبدالرحمن فى دور دمج، ورفعت المصرى فى دور جابر، ومها عفت فى دور صبيحة، وزيزى عمارة فى دور التابعة، وطارق أنور فى دور الحرس والعامة، وجلال العشرى المتميز فى أدوار الحرس والعامة والميت. وخلف التدريب الحركى لهؤلاء الفنان أحمد مختار، والمخرج المنفذ ناصر عبدالمنعم.. فهم جميعا روح هذا العرض التى تفيض بأريج الموهبة والعطاء

والصدق والحرص على التميز. أما السيدة جمالات شيحه فقد أثبتت هذه المطربة الشعبية التلقائية أنها قادرة على الأداء المسرحى الجماعى بحركتها التى تتسم بالحضور وتفيض بالجلال وكأنها ملكة متوجة.. ومن حولها نجوم يشاركون فى تجسيد هذا العرض بالأداء وليس بالغناء فقط. وهم (رضا شيحه ومحاسن محمد وذكى أبو حطب وإبراهيم خميس) وفريق الآلات الشعبية.

ليــلة بنـي هــلال

فى إطار مهرجان الاحتفال بيوم المسرح المصرى قدم (المسرح الحديث) الشكل الثالث لنص يسرى الجندى «سيرة بنى هلال» من إخراج عبد الرحمن الشافعى.. فقد سبق لهذا النص أن قدمه مسرح الطليعة عام ١٩٧٨ من إخراج سمير العصفورى.. ثم قدمه مسرح الثقافة الجماهيرية عام ١٩٨٥ من إخراج عبدالرحمن الشافعى مخرج هذا النص. كذلك قدمته فرقة الثقافة الجماهيرية فى الأقاليم عدة مرات.. وهذا العرض الأخير يختلف - بالتأكيد - عن العروض السابقة.. فقد راعى المؤلف أن يضيف ويحذف فى نصه بعض التفاصيل والفقرات التى تناسب الشكل الملحمى الجديد الذى اختاره فى هذه المرة، والذى يعتمد على التعليق، ويكسر الحائط الرابع بين خشبة المسرح والمتفرج.. وهو منذ البداية قد سمح لنفسه أن يغير فى تفاصيل أحداث السيرة ووقائعها التى يتعدد رواتها من قبلى لبحرى فى مصر وفى كل أنحاء الوطن العربى.. حيث تختلف التفاصيل وتتعدد ملامح الشخصيات.. وهو هنا قد جعل دياب يقتل الجازية وأبا زيد.. وهو مالم يرد فى أغلب الروايات التى تروى العكس تماما وهى أن دياب هو الذى قتل مرعى كما جاء فى ديوان الأيتام آخر فصول السيرة الهلالية، وقد حاول المخرج فى هذا العرض أن يربط مابين النص الشفاهى الشعبى الذى يروى فقرات قصيرة ومبتسرة منه الراوى الشعبى سيد الضوى بصياغة ولهجة جنوب الصعيد وبين النص المكتوب باللغة العربية الفصحى، والذى يضم بين جناحيه اختصارا موجزا لأحداث السيرة الهلالية ذات الآلاف من الصفحات منذ ميلاد أبى زيد إلى أن يقتل دياب الجميع ثم يقتله مرعى - وهو مايخالف أغلب الروايات والتفاصيل والنهايات كما سبق أن قلنا ولم يكتف المؤلف والمخرج بتعليقات راوى السيرة. بل ضم

إليه رواة أربعة يشخصون ويعلقون على تفاصيل الأحداث، ويقدمون الشخصيات.. أبطال السيرة.. القاضى بدير بن فايد، والسلطان حسن، والجازية، ودياب بن غانم، والزناتى خليفة، وابنته سعدى، وأبو زيد الهلالى، والعلام، ومرعى، وقد اختار المؤلف هذه المقتلة - كما يقول فى نشرة العرض المسرحى لتكون نهاية لعمله.. كى يقرر أن هؤلاء لايستحقون البقاء، وهو يرى أن هذه الفكرة كانت مجرد نبوءة عندما كتب النص عام ١٩٧٨ ثم صارت حقيقة.. إذ يرى أن كل العرب الآن على أعتاب الجحيم فى لحظة الحساب، وخلفهم حصاد الهشيم، الآمال الغارقة، والقتل المتقابل) متسائلا فى النهاية.. (هل هو الفناء - حيث لا وزن ولا قيمة ولا وجه، ولا ملامح، ولا صوت ولا مكان؟).. لكنه يقدم مضمونه هذا فى إطار مباشر.. معتمدا على تعليق المعلقين الأربعة الذى تدور فى حلبتهم كل الأحداث.. تلك الأحداث التى تومض بسرعة وبشكل خاطف ثم تختفى.. وهو ما أثر كثيرا على دور الراوى الشعبى الذى أتصور أنه قد تم تحجيمه، وأراه مكبلا بجمل قصيرة.. ذات فعالية محدودة، وازدواج دوره مع دور الرواة الأربعة. وقد استسلمت أداة السمع لأداة البصر التى تجسدت فى العناصر المسرحية الأخرى ذات الألوان اللامعة.. وهو مايسمونه بالغوغائية الفولكلورية فى إطار ديكور لهيرة دراز اهتم بالزخرفة اللونية وموتيفات تشكيلية ذات مستويات.. فى الوسط حلبة الرواة التى تدور فيها معظم الأحداث.. وإلى اليمين حلبة ضيقة لرواة السيرة الشعبية، ومن المستوى الأعلى يأتى الملوك والفرسان، وتشييد قلعة الزناتى خليفة بسورها من دروع الجند القليلى العدد، ومن هذا المستوى يأتى أبوزيد ودياب، ويقف دائما السلطان حسن الذى يؤكد باستمرار أنه السلطان، ومن هناك أيضا تأتى الجازية وسعدى والعلام ومرعى وعالية زوجة أبى يزيد وشقيقه دياب. والجميع يرتدون الملابس التاريخية - ماعدا رواة السيرة الشعبية - وهى ملابس عربية ذات تفاصيل لاتنتمى إلى أى عصر.. بينما يرتدى الرواة المحدثون الأربعة ملابس أقرب إلى ملابس البلياتشو فى السيرك.. وتكتمل الصورة باكسسوار تغلب عليه أدوات الحرب القديمة من سهام ورماح وطبول.. ويظل الخلط مابين رواة المسرحية المحدثين، وراوى السيرة الشعبية يحتل المساحة الأكبر من العرض حيث يقوم الرواة الأربعة بالحكى عن شخصية ما. ثم يقومون فى

اللحظة التالية بتجسيدها، والتحدث بلسانها، دون أن يرتدوا قناعا أو يغيروا من ملابسهم أو مكانهم، وهو أسلوب أضفى نوعا من السكونية على العرض.. أما على مستوى الأداء التمثيلي فقد قام الممثلون الأربعة الذين أدوا أدوار الرواة المحدثون (سمير وحيد، لمياء الأمير، صلاح حنفي ومجدي محجوب) بنشاط وافر واندفاع قدر طاقتهم فوق خشبة المسرح، وتحملوا عبء العرض.. يليهم فؤاد أحمد الذي أضفى على دوره (بدير بن فايد) لمسات كاريكاتورية كانت تقلل من جلال السيرة، ولم يوفق عادل برهام في دور السلطان حسن. ربما لأنه قام فجأة بالدور كبديل لعبدالمنعم عطا.. ولم تبد عزيزة راشد دلال وحكمة وعقل – الجازية بنت سرحان – صاحبة نصف الشورى لدى الهلالية، وحامية الأيتام ورابطة العقد، وبدت كامرأة تريد أن تأخذ بالثأر فقط، أما الفنان الكبير حمدي غيث فقد أدى دور دياب كأستاذ تمثيل يدرب تلاميذه على القيام بدور.. فالشخصية أصغر من سنه، وأكثر عنفا وإندفاعا وجهالة مما أبداه الأستاذ على خشبة المسرح. وقد تضاءل دور صافيناز (عالية) حتى صار غير محسوس، وبدا الصراع في هذا الجانب باهتا. أما الممثل الجديد رمزي غيث في دور الزناتي خليفة فأمامه طريق طويل ليعرف أبعاد الشخصية التي يقوم بها، وبدا باهتا أيضا دورا فؤاد عطية وأحمد خليل.. أما الشابان رحاب العزاوي وأحمد الشافعي في دوري سعدى ومرعي فيتمتعان بموهبة وحضور واضحين.. بينما يقف خليل مرسي متميزا في دور أبي زيد. فقد استحضر في أدائه الكثير من السمات التراثية للشخصية.. وبدت في المقابل جموع العطاشى والجوعى أو حتى الجنود هزيلة ومتواضعة، وبدا أداؤها ميلودراميا.. مبالغا فيه.. في مشهد القحط.

"عنترة" يسرى الجندى

على مسرح السامر بالقاهرة قدمت فرقة السامر عرضها الجديد «عنترة ٩٠» تأليف يسرى الجندى وإخراج أميل جرجس ورغم أن هذه المسرحية قد سبق لها أن قدمت على مسرح الطليعة القاهرى منذ سنوات من إخراج سمير العصفورى وكذلك قدمت عدة مرات على مسرح الثقافة الجماهيرية.. ذلك لأن النص يتناول قضية هامة هى قضية الخلاص والبطل الفرد.. وهل يكون الخلاص فرديا أم جماعيا؟

فى هذا العرض يحاول المخرج أن يقدم عرضا جديدا لهذا النص فجعله فى إطار ديكور زخرفى صممه الفنان أشرف نعيم بتنويعات اللون الفضى الغامق - فإلى اليمين صنم (منات) الإله الصنم الذى تعبده قبيلة عبس وحوله مايشبه المحراب ودخان البخور وفى الوسط مجلس الملك زهير ملك القبيلة وحوله أشرافها.. يتحول فى مشهد فى الجزء الثانى إلى مجلس الملك المنذر بخلفية حمراء تختلف عن الخلفية الأولى - وإلى اليسار صخور وفضاء يؤدى إلى بقية ديار بنى عبس.. ومنزلين فى خلفية المسرح بموتيفات عربية مضيئة أقرب إلى الشاشة. وتتوالى الأحداث المعروفة فى سيرة عنترة بن شداد.. وصراع عمارة (سعيد صديق) أحد وجهاء القبيلة وشرفائها وأكثرهم غنى.. يساعده كاهن الإله منات (فؤاد فرغلى) ضد العبد عنترة (أحمد مرعى) الذى أثبت أنه فارس القبيلة وحاميها.. كى يفوز بالزواج من عبلة بنت عم عنترة (لبنى الشيخ)، ويطالب عنترة أباه شداد (عبدالواحد سعيد) أن يعتقه ويعترف بأبوته بعد أن اعترفت له أمه زبيبة (ثريا إبراهيم) بأنه ابن شداد - لكن شدادا يرفض الاعتراف بالابن حتى لا يؤلب عليه القبيلة فليس فى عرف العرب أن يعترف السادة بأبوة عبيدهم.. وتتهيأ القبيلة للحرب ضد بنى طئ، ويرفض عنترة الخروج معهم إلا إذا نال حريته فيرفضون.. ويخرجون

بدونه للحرب وينتهز بنوطئ الفرصة ويغيرون على ديار بنى عبس فى غيبة محاربيها، ويستجير شداد بابنه عنترة أن ينقذ القبيلة من الأسر والعار فيأبى عنترة القتال إلا إذا اعترف الأب ببنوته فيعترف الأب.. فيلتهب عنترة حماسا ويذهب ليقاتل بضراوة حتى يهزم المغيرين - وتحتفى به القبيلة، ويقربه الملك زهير من مجلسه مما يوغر صدر عمارة.. ويشهد الملك زهير بعنترة، ويعترف الجميع أن عنترة هو فارس القبيلة وحاميها. ويطلب عمارة يد عبلة من أبيها مالك (إبراهيم على حسن) فيتدخل الملك زهير وشداد وعنترة، ويعرض عمارة ألف ناقة مهرا فيتحداه عنترة ويعد بأن يقدم ألف ناقة من النوق البيضاء التى لدى الملك المنذر ملك ملوك العرب والتى دونها الأهوال والمهالك.. ويمهلونه ستة شهور حتى يعود، ويكشف له رفيق صباه العبد الحبشى (محمد أحمد) أنه بلا قضية، وأنه باع قضية العبيد ليصبح كلبا عند سيادة عبس.. ونكتشف أن الحبشى هو صورة لعنترة الثورى فى صباه.. ويرحل عنترة بحثا عن النوق البيض لكن الحبشى يحذره من هذه الرحلة ويرافقه شقيقيه شيبوب بحثا عن النوق البيض لكن الحبشى يحذره من هذه الرحلة ويرافقه شقيقه شيبوب (محمد أبو العنين) هذا الفتى المهزار الذى يجارى السادة ويسرى عنهم بأفعال المجون والفكاهة والمسايرة، ويوقن عدوا عنترة (عمارة والكاهن) أن يرجع بين القبائل عندما يقول فيها الشعر، ولأنه أحد العبيد الذين لا أصل لهم ولا شرف ولا مجد.. فإنهم قد تخلصوا منه برحلة الأهوال هذه التى حتما ستؤدى بحياته.. وينتهى الجزء الأول بأغنية (ايه المصير المنتظر) غناء زينب يونس وهى منذ بداية العرض تظهر بين مشهد وآخر لتؤدى أغنية تعلق بها على الأحداث.. وفى الجزء الثانى نجد شيبوب قد عاد وحده دون عنترة إلى ديار بنى عبس مشيرا - وقد استبدته السكر واليأس إلى أن عنترة قد هلك ونجا هو بحياته مؤنبا نفسه أنه جبان لأنه ترك أخاه وسط الخطر وهرب.. فتبكى عنترة أمه وعبلة والجارية يمامة التى تحبه وأسلمته نفسها وتحمل فى أحشائها طفلا منه.. لكن الجميع يفاجئون بعنترة يعود ومعه النوق البيض.. ليفوز بعبلة، ويروى لها كيف حاز ثقة الملك المنذر الذى اشترط عليه أن يكون من رجاله، بعد أن أعجب بفروسيته.. لكن العيش لايطيب لعنترة وعبلة طويلا.. فعمارة والكاهن يتآمران للقضاء عليه، ويلعبان بفرية لعنة الآلهة التى

أصـابت القبيلة منذ أن تزوج العبد عنترة سيدة من أشـراف عبس.. سيدته عبلة.. ويمـرض الملك زهير ويموت فيدعيان أن ذلك بسبب لعنة الآلهة.. وتطالب عبلة عنترة وكذلك أبوه شداد وأمه زبيبة بالرحيل جميعا هربا من لعنة الآلهة هذه.. لكن عنترة يصر على البقاء. ويقتل عمارة الحبشى حين يرفض التآمر ضد عنترة.. ويهرب الجميع، ويبقى عنترة وحيدا هائما على وجهه د ون سلاح.. إلى أن يأتى أعداؤه من سادة وأشراف القبيلة، ويتحلقون حوله ويضربونه بسيوفهم معا ضربة رجل واحد. نص جاد مصا غ صياغة شعرية موظفة لخدمة الدراما انجرفت فى كثير من الأحيان فى اتجاه الخطابية والسرد.. حتى فى لحظات طرح التساؤلات والتأملات.. وهو نص أدبى حاول بقدر الإمكان أن يفلت من الحوار الأدبى المزركش بالتكوينات البلاغية الشكلية، وقد انشغل المخرج بالنص وأولاه كل عنايته ليحافظ على كل كلمة وحرف منه.. مما اضطره أن يجعل الممثلين يتقدمون إلى مقدمة المسرح تاركين الديكور شكلا خلفهم دون وظيفة حقيقية.. فلو أنه قدم العرض على مسرح عار لكان ذلك أنسب بكثير، ويتسق تماما مع منهج المخرج الذى يعتمد على الكلمة وعلى الممثل أساسا.. وأتصور أنه كان بإمكان المخرج الاستغناء عن العناصر الزائدة الأخرى من ملابس تنفيذ ليلى بدر، وماكياج محمد حنفى، وألحان فاروق الشرنوبى، وأشعار عزت عبد الوهاب، وغناء زينب يونس.. بل كان من الخطأ إيقاف مجرى الأحداث التى نعرفها جميعا (مسيرة عنترة من تراثنا الشعبى الشائع فى كل مكان) ليقدم لنا وصلات غنائية قصد بها التعليق على أحداث لاتحتاج تعليق - بالإضافة إلى أن تلك الأغانى مكتوبة بلغة عامية.. تتنافر مع الفصحى الجزلة المكتوب بها النص المسرحى.. وعندما تصبح تلك العناصر بلا وظيفة تصبح مشاهد العرض أقرب إلى المسامع الإذاعية.. وهذا ماكاد يحدث فى بعض المشاهد لولا حيوية بعض الممثلين وإمكانياتهم فى الحركة والأداء وعلى رأسهم أحمد مرعى ومحمد عبدالرازق فى دور الشيخ. والذى يظهر بين الحين والآخر - كما تظهر المغنية - ينذر ويتنبأ ويحذر.. فهو شخصية يخشاها سادة القبيلة ويتهمونه بالجنون وهو الصورة الحديثة لتيريسياس العراف القديم فى المسرح اليونانى.. أو لعبيط القرية التى تكرر ظهورها فى العديد من المسرحيات المصرية منذ الخمسينات.. وهو بالطبع ليس العراف

العربى القديم الذى كان يتمتع بالتبجيل والاحترام من أفراد القبيلة. كما هو الحال بالنسبة للكاهن. بالإضافة إلى خطة الإضاءة الجيدة التى ساهمت فى إبراز الجانب المرئى من العرض تصميم سلامة حسن، ومن المؤسف أن دور شيبوب كان نشازا وسط المنهج النصى الذى اتخذه المخرج والذى يقوم على تجسيد النص بأمانة لإبراز قيمته الفنية والفكرية.. فقد اتجه الفنان محمد أبو العنين نحو السخرة (الفارس)، والخروج على النص، واستخدام الألفاظ الخارجة عن السياق. فأفسد ذلك - إلى درجة ما - جدية الموضوع وجعل كثيرا من مشاهده تنحرف عن جماليات النص التى اعتمد عليها المخرج وحولها إلى مجرد ثرثرة ممجوجة، ومما جعل دور شيبوب نفسه غير محدد المعالم وتاهت معالمه.. ومن سوء الحظ أن النص لم ينصف المخرج.. الذى اعتمد عليه اعتمادا كليا.. فرغم أنه مصاغ صياغة شعرية.. إلا أن هذا الشعر اتخذ خطا خطابيا رنانا وزاعقا فى بعض الأحيان كما تجسد فى المونولوجات الطويلة أو الحوارات المستفيضة عن (هل العلة فى الكون أم فيك؟)، وعن طرح الأسئلة (ماالحل إذن؟ ماالعلة؟ وعقد محاكمة ذهنية لعنترة هى أقرب إلى المسامع الإذاعية.. وهذا ماجعل بعض المشاهد متباطئة مما أثر على إيقاع مجرى الأحداث التى هى معروفة مسبقا.. وحتى الإضافة التى قدمها المؤلف وتتعلق بشخصية عنترة الذى قدمه بطلا فرديا يبحث عن خلاصه وحده لهذا أصبح بلا قضية - كأنها إضافة غامضة - رغم أنها محملة بإمكانيات درامية ضخمة لكنه هنا مصمم على أن يقدم بطل شخصى غير قادر على الفعل من أجل المجموع.. وهو حين يقوم بفعل ما يقوم به من أجل مجده الشخصى فقط. ولكى يصبح هو الآخر من السادة، ويشير المؤلف - من بعيد - إلى أن ذلك سر مأساته. ولقد وفق المخرج فى العنصر الأساسى الذى اعتمد عليه وهو الممثلون.. فلم يخذلوه - وقام الفنان أحمد مرعى بدور عنترة ملتزما بالنص - فجسد بأعلى مستوى من الحساسية والتشكيل الجسدى والتلوين الصوتى أبعاد الشخصية مضفيا عليها سحرا خاصا بحضوره المسرحى المتفجر.. فقد صور عذابات طموح البطل إلى الحرية والحب، ونجح فى تصوير مالم يسعفه به النص - سقطة عنترة كبطل بلا قضية، ونقطة الضعف التى تكمن فيه وجعلته بطلا تراجيديا - رغم أنه استسلم فى

النهاية، وسلم سلاحه، ولم يقاوم، واتخذ موقفا سلبيا محيرا كما يصوره النص.. وهو تصور كاد أن يفسد النهاية التراجيدية، وكذلك وفق في مباراة الأداء البارعة.. محمد أحمد ومحمد عبدالرازق وفؤاد فرغلي وسعيد صديق والقديرة وفاء الحكيم والخبيرة ثريا إبراهيم على وحسن وعبد الواحد السعيد ومحمد أبو العنين ورفعت المصرى والفريد كمال ويوسف إسماعيل ومحمد ورده ومحمود بشير وسعيد عبدالعزيز.. كذلك وفق المخرج في تفسيره لبعض جزئيات النص حين جعل زبيبة أم عنترة نصرانية من الحبشة وقعت في أسر وثنية الجاهلية، وحين ربط مابين ما في بطن يمامة - وهو طفل عنترة - الذي قتله أشراف عبس - هذا الطفل الذى سيولد لينتظر بشارة نبى الإسلام محمد.. التي بدت أنوارها في الأفق أمام عيني زبيبة ويمامة.. ورغم هذا التوفيق في جانب أو في آخر.. إلا أن التوفيق الأكبر هو أمانة المخرج ومحافظته على النص وتجسيده بلا تحريف أو عبث.. وهذا هو مربط الفرس، سر المنهج الموفق الذي وصل إليه.. حتى ولو كان قد خذله النص في بعض الأحيان.

المسيرة النبوية

حاول (أسامة أبو طالب) مؤلف هذا العرض أن يقدم عرضا شعريا يستلهم فيه الشكل الشعبى الموروث فى (المداح) و (الحكواتى) وسماه (احتفالية إسلامية - عن الإسلام من الميلاد إلى الهجرة). ويتصور فى هذا العمل أنه بدلا من أن يقوم المداح الشعبى بالسرد والتجسيد والإنشاد وحده.. فإن هذه العملية تقوم بها كل المجموعة حيث يخرجون من دائرة السرد إلى تجسيد الحدث ثم الخروج منه والتعليق عليه حتى تتم المعايشة اللحظية والعصرية للماضى من خلال لغة الشعر الحديث زارعا التراث الدينى من أحاديث وكلمات مأثورة وسيرة وآيات قرآنية - ومعالجتها فى تكوين لغة عصرية. وهى المرأة الأولى التى يعالج فيها هذا الموضوع التقليدى بشكل جديد وبمصطلح شعرى حديث وعصرى.. إلا أن المؤلف لم يستطع أن يتغلب على صعوبة ظهور بعض الشخصيات الإسلامية على المسرح فلجأ إلى السرد الذى يصعب الدراما فحاول البحث عن شكل تتحقق فيه لعبة التشخيص أو التمسرح والإبهام بشئ من الارتجال وليس الارتجال.. حتى يحقق الحضور والتواصل الطبيعى بين الممثل والجمهور وحتى يكسر غرابة التاريخ واستحالة ظهور بعض الشخصيات الإسلامية وتصور أنه يقترب من شكل العرض وطابع المسامرة وهو شكل مستنبت من طرق الحكواتى والمداح الشعبى أو الطراز الملحمى الشعبى حين يعود - المؤلف - إلى ترديد بعض اللوازم فى شكل دعوات وابتهالات مختصرة مثل (ياحبيبى يارسول الله) كما يفعل المداح.. لذا فالسرد هنا ليس عيبا فى هذا الشكل بل أساسى لأن الفترة التاريخية التى تمت معالجتها (من الميلاد إلى الهجرة) فترة عريضة ومليئة بمئات الأحداث الجسام.. مما يتطلب المرور عليها مكثفا لا الوقوف عند إحدى وقائعها ومعالجتها بشكل تفصيلى كما تفعل الدراما التقليدية. كذلك لم يفعل مثلما فعل توفيق

الحكيم.. حين نقل أحداث السيرة النبوية فى شكل حوارى نقلة فوتوغرافية مطابقة لكتب السيرة.. ولكن يظل أسامة أبو طالب غير قادر على التصدى بجدية لمعالجة صعوبة ظهور بعض الشخصيات الإسلامية على المسرح نظرا لتعقيداتها الشائكة.. وإن كان قد نجح فى الربط العصرى وفى لعبة الخروج من دائرة التاريخ إلى دائرة العصر، وأيضا فى الخروج من السرد إلى التمثيل وبالعكس.. تناول هذا العرض أحداث فشل (أبرهة) فى هدم الكعبة وتصدى (عبد المطلب) جد الرسول له، وقصة افتداء (عبدالله بن عبدالمطلب) والد الرسول بالبعير وفاء لنذر عبد المطلب للآلهة.. وزواج عبدالله بآمنة أم الرسول وموته فى يثرب أثناء خروجه للتجارة فى قافلة الشام.. ثم ميلاد الرسول ورضاعته على يد حليمة السعدية فى البادية، وموت آمنة، وتجوال الرسول اليتيم فى مكة طفلا وصبيا، ووضعه للحجر الأسود بعد خلاف القبائل، وواقعة تعرف الراهب (بحيرى) على نبوة الرسول، وتأملات النبى قبل الوحى.. وهنا ينتهى الجزء الأول من العرض ويبدأ الجزء الثانى بنزول جبريل عليه.. وتعرف ورقة بن نوفل على نبوته.. ومحاربة قريش للدعوة الجديدة بقيادة الوليد بن المغيرة وأمية بن أبى الصلت وأبى سفيان وأبى لهب وتزايد عدد المؤمنين، ورفض أبو طالب التخلى عن ابن أخيه، ومقاومة بلال فى سبيل الدعوة، واستشهاد سمية على يد أبى جهل، ومعاناة المسلمين وجهاد أبى بكر وعثمان وعبد الرحمن بن عوف ودفاع حمزة عن ابن أخيه وإسلام عمر بن الخطاب ثم هجرة المسلمين إلى المدينة، ويقرر النبى بعد موت عمه أبى طالب وزوجته خديجة الخروج إلى ثقيف بالطائف لنشر الدعوة فيستجيبون له، وصلاته فى الكعبة واعتداء الكفار عليه وإسراع أبى بكر إليه وتحمله الأذى عنه، وتآمر الكفار عليه لقتله حين جمعوا فارسا من كل قبيلة حتى يضيع دمه بين القبائل بعد أن حقق بعض النجاح بين بعض القبائل، وهجرة عمر بن الخطاب العلنية إلى المدينة ولم يبق سواه هو وأبو بكر وخروجهما ليلا إلى الغار وبقاء على بن أبى طالب فى فراشه وفشل قريش فى العثور عليهما، وأخيرا وصولهما إلى المدينة واستقبال المؤمنين الحار لهما بطلع البدر علينا.. كل هذه الأحداث تكملها ولاتربطها أناشيد دينية تنشدها فرقة الموسيقى العربية، والإنشاد الدينى وكورال الأوبرا بقيادة الملحن عبد المنعم الحريرى

وبعض هذه القصائد الغنائية كتبها أسامة أبو طالب وهى بشائر، بشائر، حبيبنا الأمين.. يامصبحا فى فؤادى وممسيا ملء عينى.. ذهبت خديجة – أما بقية القصائد فقد تم اختيارها من التراث القديم.. فكيف تناول المخرج عبدالغفار عودة هذا النص السردى الذى يعتبر مادة خام قابلة للتشكيل.. نجده يتحرك فى ديكور جميل يمتد على شكل هلال إلى بدايات الصالة ليحتضن الممثلين والموسيقيين والمنشدين والمتفرجين أيضا.. ملتزما بالشكل التقليدى فى الحركة والتشكيل الساكن والثابت والمعروف.. فعبد الغفار عودة من المخرجين الذين لايسرفون كثيرا فى استعراض عضلاتهم المسرحية ويتحفظ كثيرا عند مخاطرة التجديد ومغامرة الخروج عن التقاليد الموروثة إذا كان الأمر يتطلب بساطة وتلقائية وسمة ارتجالية حتى يبدو الأمر وكأنه لعبة نشترك فيها جميعا.. وعلى كل حال فهذه رؤية لانستطيع أن نلزم بها المخرج لأن النص السردى هذا يتحمل عادة أساليب فى المعالجة. وفى إطار الأداء الملتزم برؤية المخرج.. تميز الأستاذ محمد السبع، وناهد سمير، وعبد العزيز غنيم – كذلك الراويان اللذان تحملا عبء النص كامل فريد مرسى بالسلاسة وحسين عبدالقادر بالأداء المعبر الأخاذ وفائق عزب بالصدق وعدم المبالغة، ومحى الدين عبد المحسن بصدى صوته الرنان ومحمد خيرى الذى اجتهد كثيرا مع الفصحى، ومنى صادق التى تكشف عن ثراء ودفء فى المشاعر، وعباس منصور وجمال زغلول ونسرين كمال.. وغيرهم بحرارة المشاعر الشابة.. جاء التكوين التشكيلى للديكور على شكل هلال فى قلبه جبل من جبال مكة.. ويخرج هذا الهلال خارج خشبة المسرح لاحتواء المشهدين.. ولكى يكون الجسر الواصل إلى الناس وحتى لايكون المسرح ستارا فبدا زوسر مرزوق فنانا موهوبا إلا أنه أخطأ حين صمم تلك المستويات الضيقة المتعمدة والمرتفعة التى حددت خطة الحركة وعاقت إمكانية التحرك بالنسبة للممثل.. كذلك بدلا من أن يبدو خروج الديكور عن خشبة المسرح نوعا من الجسر الواصل إلى الناس بدا وكأنه يقتحم الصالة ويكاد يطرد المتفرجين ورغم كل هذا ففى اعتقادى أن هذا الديكور يتسق تماما مع رؤية المخرج للنص.. صمم أشرف نعيم الملابس وكان أمينا فى بحثه عن الأصل بالنسبة للطرز القديمة وبسيطا فى اختيار اللون، وتميز بحس سليم فيما يخص الملابس العصرية..

إلا أنه لم ينجح فى ربط الطرز القديمة بالواقع والعصر، حتى يتم التأثير والمعايشة المطلوبة.. هذا إذا كان قد قدر للعرض أن يأخذ مسارا آخر.. وابتعدت بنا الموسيقى التى لحنها عبدالمنعم الحريرى عن حيوية الارتجال عند المداحين الشعبيين، ودخلت فى إطار فرق الإنشاد المعروفة فى الموسيقى المصرية منذ نهاية القرن الماضى حتى اليوم.. بألحانها التطريبية البطيئة والمكررة.. لذا فالجهد الموسيقى والغنائى المبذول زاد من استاتيكية العرض وبعد.. فهذا نص مضمونه بسيط. ولايتطلع إلى أكثر من سرد وقائع السيرة النبوية من قبل ميلاده إلى هجرته، ومحاولة الربط الخطابى بين حين وآخر.. لكن يبدو أن النص يفتقد المؤشر الذى يشير إلى هذا الاتجاه.. لذا فقد حدث أن أراد له المخرج أن يظهر بصورته تلك التى تعتمد على الدقة والرصانة والالتزام دون استعراض لعضلات أو اللجوء إلى أساليب تجريبية أو مستحدثة على المسرح المصرى.. سؤال لايمكن التكهن بإجابته إلا إذا تناول هذا النص مخرج آخر أو كتب النص بطريقة أخرى.

عـروسـة الـزار

ينقسم هذا العرض الذى أعده الفنان عادل العليمى وقام بالأدوار الرئيسية فيه ثريا إبراهيم وعايدة فهمى، وفريق من محترفى طقس الزار إلى عدة مشاهد تتضمن دقات الزار المختلفة.. إذ تبدأ الفتاة أو العروسة عايدة فهمى تشكو لأمها الكودية ثريا إبراهيم ماينتابها من صداع وآلام نفسية وتمزقات.. لأنها تزوجت رغما عنها، وتركت حبيبها الذى يتعذب هو أيضا.. بينما يعانى زوجها من العنة لأن الأسياد (ربطوه) أى أفقدوه ذكورته.. فتطلب منها الكودية ألا تذهب إلى الطبيب النفسى، لأنها ستقيم لها زارا يشفيها، وتبدأ الكودية فى مساومة أسياد الزار الرئيسيين وهو ياور بيه، وأخته راكوشا، وجادو، والقسيس، والعربى أو سليمة العربية، وسيد أبو العلا أى السيد البدوى، وماما الكبيرة أو الست الكبيرة، فيعدونها جميعا بشفائها إذا لبت لهم طلباتهم حيث يطلب ياور بيه حماما، ويطلب جادو أرنبا أسود، بينما تمسك راكوشا بعروستها الصغيرة، ويطلب القسيس ديكا روميا وبيرة وخمور. وتبدأ دقات الزار بفتح الباب، وبالدقة الصعيدى أو المصرى، ثم الدقة السودانى بالشخاليل والأظلاف التى يحزم الراقص بها نفسه ويرقص - والأظلاف عبارة عن حوافر المعيز والجديان وغيرها من الحيوانات، ثم تأتى الدقة العربى ورقصة سليمة، ودقة الخالى الذى يلوم على المبتلى، ودقة الست الكبيرة، ودقة الصوفية من أول النظر وفى تصورى أن إقامة الطقس دون إضافة درامية حقيقية قد جرد هذا العرض من خلق الحالة المسرحية المطلوب توافرها فى أى عرض مسرحى لايستغنى عن النص والممثل والمتفرج.. وظل الطقس مقاما فى عزلة عن المتفرج ولم تتم المشاركة الضرورية من الجمهور.. وظل المتفرجون عنصرا متلقيا عاجزا عن المشاركة الفعالة.. رغم محاولة المتفرج فى حالة التمسرح قبل الدخول

إلى صالة العرض بوقوف درويشة شابة تحمل المبخرة، وتتعالى منها عبارات التوحيد والصلاة على النبى عند مدخل الصالة للعرض.. وواصلت أداء هذا الدور أثناء إقامة الطقس مما صنع نشازا فى العرض لأن ماتقوم به الدرويشة الشابة لايمارس فى طقس الزار.. الذى يقام أصلا لقصده المريدون، وتتبع رغبتهم فى الذهاب إلى الزار من حاجة حقيقية.. إما طلبا للشفاء.. أو رجاءً فى تحقيق مطلب أو أمنية أو لطلب البركة.. فممسوسات الزار يقصدنه لحاجتهن إليه.. حتى ولو كانت هذه الحاجة وهمية.. لأن الوهم لايعالج إلا بالوهم.. كما يقولون.. لذا صنعت مقاعد المتفرجين التى تحيط بالطقس من جهاته الثلاث حاجزا سميكا بين المتفرجين وبين الطقس.. مما يسبب إزعاجا للمتلقين غير المهيئين لذلك.. لأنه ليس فى الطقس.. متفرجون.. بل يوجد مشاركون وطلاب حاجات وأصحاب ابتلاء، ومريدين.. ومن البديهى - وقد نقل إلينا طقس الزار كما هو تقريبا - أن من يقصد الزار لابد أن يؤمن به، ويعتقد فى تأثيره.. لأن الزار أصلا - لايريد متفرجين - بل مريدين يدركون أن كل سيد من أسياد الزار يقوم بإشباع حاجة نفسية للذى يقصده.. لهذا أفسدت مقاعد المتفرجين فى الصالة التأثير المطلوب طالما أقبل المتفرج أو فلنقل المريد للاغتراف من الثقافة الشعبية التقليدية حيث يكون فيها الإنسان الفرد جزءا من المجموع، والدليل على ذلك أنه كان من الطبيعى للفنانة عايدة فهمى (عروسة الزار) أن تفقد أحيانا سيطرتها على أدائها نتيجة دخولها فى حالات ممسوسات الزار المختلفة.. ونلاحظ أن العرض لم يتح للممثلة القديرة ثريا إبراهيم الفرصة لإبراز قدراتها، ويرجع ذلك إلى طبيعة دورها (كودية الزار.. أى مجرد وسيط بين المريدة أو الحالة وبين الأسياد، ويرجع هذا أيضا إلى افتقاد العرض إلى بنية درامية محددة الملامح.. وكانت الإضافة الدرامية الوحيدة هى المشهد الأول الذى يصور شكوى عروسة الزار الكودية، وهى إضافة باهتة غير مؤثرة، ومن سلبيات العرض اعتماد المخرج على التسجيلات الصوتية للأصوات الفردية، واكتفى بترديد كورس فريق الزار للأجزاء الجماعية مما قلل من طبيعة العرض وتلقائيته.. رغم أنه استخدم الآلات الموسيقية الخاصة بالزار بشكل بارز الأهمية.. وكان من أبرزها الطنبورة والطبلة والشخليلة التى أجاد عازفوها بشكل يشهد لهم بالتمكن

والبراعة.. كذلك استخدم المخرج الإضاءة استخداما بارعا، وخاصة فى مشاهد الفلاشر التى تتفق وبعض مشاهد طقس الزار مما أتاح له تشكيل تكوينات جمالية نادرة.. وأجاد أيضا توظيف الديكور والاكسسوار البسيط الذى يعتمد أساسا على الكرسى والمبخرة والشموع والمناديل والشيلان والأعلام المميزة وأظلاف الحيوانات.. وتم تغييرها وتوظيفها فى تلقائية ويسر، أما الملابس فتقدم بطبيعتها تشكيلا جماليا خاص بالطقس معتمدا على تعمد تغيير الملابس المناسبة لكل دقة والتى كانت ترتديها الفنانة عايدة فهمى والأحمر والأبيض والأسود وأخيرا الأخضر. وفى تصورى أن ماقدمه الفنان عادل العليمى هو مجرد طقس شعبى لم يطوره ليصبح عملا دراميا متكاملا، دوره فى توظيف الإضاءة توظيفا بارعا كما سبق أن أشرنا.. خاصة فى مشاهد (الفلاشر) التى كانت شحنة زائدة عن اللزوم بالنسبة للمتفرج لأن طقس الزار فى حد ذاته ملئ بالشحنات الانفعالية التى قد لا يتحملها بعض المريدين.. فما بالك بالمتفرجين!!

التجريب و "مذبحة القلعة"
و "الفيل ياملك الزمان"

تجربة معملية جديدة لم يشهدها المسرح المصرى من قبل تقوم - كما أرادها - المخرج (هناء عبد الفتاح) العائد من بعثته الدراسية الطويلة للمسرح فى بولندا - على تقديم تدريبات مجموعة من الممثلين الشباب والهواة لتجسيد هذا العرض المسرحى تطبيقا لهذه التدريبات الصوتية والبدنية والأدائية معتمدا اعتمادا رئيسيا على الممثل الذى حاول المخرج أن يجعل منها ممثلا شاملا مستعينا بمناهج ستانسلافسكى وجروتوفسكى وباربا مع استخدام الأساليب الصوتية والموسيقية التى تحتاجها آلة نطق الممثل الذى يستغل كل أدواته الفنية استغلالا فنيا صحيحا، وتصبح الموسيقى أداة من أدوات الممثل معتمدا على صدق أدوات الممثل وألا يبحث عن إيهام أو زخرفة مسرحية وعلى مشاركة المتفرج بحيث يكون متواجدا وشريكا. ويقدم المخرج عرضه فى جزأين متواليين.. الأول بعنوان مذبحة القلعة، عن قصيدة الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، والثانى مسرحية سعدالله ونوس ذات الفصل الواحد «الفيل ياملك الزمان».. ويرى المخرج أن الرابطة بين المعرضين هى التعرض للتاريخ والحاضر.. فالأولى هى استقطاب للحظة أفول حضارة بكل ما فيها من تناقضات ومولد حضارة بكل مافيها من جديد، والمسرحية الثانية ماطمح إليه؟ يبدأ الجزء الأول من العرض بصرخة من خارج صالة العرض الصغيرة.. وهى صالة «منف» الجديدة التى أعدها الفنان عبدالرحمن الشافعى لتكون مسرح غرفة تجريبى، ويدخل الممثلون والممثلات فى زى موحد (قميص كحلى وبنطلون جينز) فى حركات إيمائية (بانتوميم) مجسدين تشكيلات

مختلفة ذى مفردات حركية بسيطة والنور مضاء يتلوها تشكيلات فردية يجدسها الممثلون مثل (حلاقة الذقن.. حلاقة الشعر.. تمرين يوجا) يصفق المخرج الذى يشاركهم منذ البداية فيتجمعون على إيقاعات موسيقية يقودها الفنان (انتصار عبدالفتاح) على عصا خشبية.. تدريبات على التنفس.. يزمرون.. تدريبات تؤدى إلى ترنيمات شبه كنسية تتصاعد وتنتهى بضحكة وضحكة ثم ضحكات.. يقلد الممثلون صوت الريح.. ثم يبدأون فى ترديد بيت القصيدة الافتتاحى (الدجى يحضن أسوار المدينة) ويتشكلون فى دائرتين ويخرج ممثل حاملا طبلته التى يدق عليها خارج الصالة مناديا بأن أمين بك المملوك يخرج للدفاع عن مصر، ثم يجسد الممثلون حركات السوق، والمولد على دقات الطبل الكبير، ثم يقدمون حركات تجسيد المشربيات، وعسكر الباشا، والعالم الذى يركب بغله، وركب المماليك إلى القلعة.. وتتدخل الموسيقى، وصوت البوق، وتجسيد الفوضى التى حدثت مستخدما الفلاشر.. ثم حركات والوقوف عند القلعة، وتفاصيل المذبحة وتجمعات ثم فوضى المذبحة، وأمين بك شاهرا سيفه راكبا حصانه معتليا السور، وطيران الحصان من فوق السور، وكيف أن الحصان صار أشلاءً على التلال.. ثم يتجمع الممثلون مرة أخرى ويتعثرون فى شبه أدوات وآلات مثل.. منشار، قطعة من الحديد، ماسورة، صاجات، ويخرجون من الصالة بانتهاء أبيات القصيدة، ويعودون لتحية الجمهور مرددين البيت الأول من القصيدة (الدجى يحضن أسوار المدينة).

ثم يبدأ الجزء الثانى (الفيل ياملك الزمان) مباشرة بمقدمة موسيقية وقد ارتدى أفراد الشعب خيش الأجولة.. يدخل ثلاثة ثم واحد ينبئ بخبر قتل طفل دهسه فيل الملك - صرخة من سيدة خلف الكالوس.. ثم يظهر رجل ومن بعده يأتى آخر ليصور الفتك بالولد الذى دهسه فيل الملك، وتظهر جوقة السيدات السبع إحداهن خرساء وأم وصيتها الصغيرة يرددن جميعا [لا أحد يجرؤ على الكلام]، ويرد رجل: [هذا فيل [الملك يا امرأة] فتصرخ إحداهن (لا أمان على شىء) ويظهر أكثرهم شجاعة فيوقظهم وقد ارتموا على الأرض مخنولين مرددين: ماذا بيدنا، ويقررون أن يرفعوا شكواهم إلى الملك، وتتابع حركتهم فى كيف يشكون أمرهم للملك، وكيف يدلل الملك الفيل، وانقسامهم

بين أن يقدموا شكواهم أو لا يقدموها، ويبدو الرجال مترددين لكن يتغلب قرار الذهاب إلى الملك، ويخرج الجميع إلى الصيد ويشتركون فى شد الشبكة.. اثنان ثم ثلاثة ويتزايد العدد ويشكلون دائرة، وتتوالى حركات وصف الدخول على الملك وتقديم الشكوى ويرتمون على الأرض ثم يختفون فى الداخل والمخارج الستة التى تشكل أحد جوانب الديكور فى القاعة.. ثم يعودون إلى الظهور يلفهم حبل، وتتابع حركات.. الانتظار عند البوابة.. ثم يقبل حارسان، وحركة دخول العامة فى انبهار مع استخدام البروجيكتور والآلات الموسيقية وإضاءات خافتة متحركة، وتتوالى بوابات الدخول باستخدام الحبل كبديل للبوابة.. البوابات كثيرة والمشهد طويل ومظلم وبدون ضرورة وأخيرا يقومون بحركة المثول بين يدى الملك الذى يجلس على كرسيه وحوله الحراس فى الجانب الآخر من القاعة. وبين يدى الملك يتخاذلون ويتراجعون عن رفع الشكوى إلا الفتاة الصغيرة التى ماتكاد تصف مافعله الفيل بهم حتى تسرع أمها باسكاتها وتكميم فمها.. يتبدى الشعور بالخذران لدى الجميع.. أكثرهم شجاعة يحاول أن يبث فيهم بعض الشجاعة كى يشهدوا بلسان واحد بما فعله الفيل بهم لكنهم خائفون مرتعدون فيحبط الفتى الأكثر شجاعة ويتراجع، ويكرر الملك سؤالهم عن شكواهم فلا يملك الأكثر شجاعة أمام رعب رفاقه إلا أن يتراجع ويتظرف فى حديثه إلى الملك ويطلب منه أن يزوج فيله المدلل، ويتجاوب الملك مع مطالب شعبه.. بينما تقف واحدة فقط من النسوة بعيدة عن الجميع لكنها لاتجسر على الكلام وتخرج خلف الجميع الذين يخرجون يجرون أرجلهم فى خوف وخجل، وعندما لايتكلم أصحاب الألسنة تحاول الخرساء التعبير عن جرائم الفيل للملك فيمنعها الحراس ويشدها أصحابها لتخرج معهم.. ثم يعود الممثلون لتحية الجمهور معلنين أنهم إنما كانوا يمثلون وأن ماشهدناه لم يكن إلا تمثيلا.. وإيجابية هذا العرض فى تصورى أن المخرج قد استفاد من منهج جروتوفسكى بشكل خاص الذى يعتمد أساسا على الممثل أما الإضاءة والديكور والملابس والاكسسوار فهى عناصر مكملة للممثل.. فإن مايسعى إليه جروتوفسكى هو المشاركة التى تبعث النظام والمعنى فى الوجود.. وهو يتخلص فى مسرحه الفقير من كل العناصر الزائدة عن الحاجة.. وعملية التخلص هذه تمتد إلى كل نواحى الإنتاج

المسرحى.. فهو أولا يتجنب خشبة المسرح التقليدى القديم مكتفيا بفراغ غير منقسم مرن تماما، بحيث يمكن إعادة تنظيمه ليكون ملائما لخلق علاقة بين المتفرج والممثل تبعا لكل لون من ألوان العروض.. وثانيا: يتجنب مؤثرات الإضاءة المبهرة مكتفيا بمصادر إضاءة ثابتة ومحافظا بالرغم من ذلك على أن تكون هناك مناطق مضاءة ومناطق مظلمة.. وكذلك ألوان الإضاءة الأمامية وضوء الشموع تبعا لمتطلبات العرض.. وعادة ماتكون الإضاءة فوق الممثلين والمتفرجين فى نفس الوقت، وثالثا: ممنوع استعمال الماكياج. وعلى الممثل أن يحول نفسه حسب الحاجة من خلال وقفته وحركته والتعبير بالوجه أو الارتجال.. وله أن يرتدى أية ملابس، رابعا: تقتصر الملابس على الحد الأدنى بحيث تقوم بوظيفتها.. ولايسمح لأى ممثل بأن يغير ملبسه كى يشير إلى تغير فى دوره أو فى حالة الشخصية.. ويستعمل فقط مايلبسه عندما يبدأ التمثيل ويشكل بنفسه بما يمكن أن يجده ويرتديه على خشبة المسرح، خامسا: يعامل الاكسسوار كامتداد لحركات الممثلين وإيماءاتهم.. ويتم اختيار مفردات، الاكسسوار تبعا لقيامها بوظائفها وتقديمها لإمكانيات مزدوجة، سادسا: لايظهر الديكور فى هذه العروض بالمعنى التقليدى القديم.. لكن تظهر بعض الأشياء القليلة التى تقوم ببعض الوظائف مثل عجلات يد وأنابيب ومنصات أو سلالم.. ويعاد ترتيبها وتنظيمها فى نماذج مختلفة.. ونادرا ما يتعامل بمعناها الحرفى، سابعا: كل الموسيقى يجب أن تنبع من الممثلين.. ولامانع من تقديم آلة موسيقية.. لكن الموسيقى هنا يجب أن يخلقها الصوت اللفظى المنطوق أو التصادم الإيقاعى للأشياء.. هذا وإن كان (هناء عبد الفتاح) لم يطبقه تطبيقا حرفيا وراعى طبيعة النصين العربيين اللذين قدمهما بأسلوب جديد على مسرحنا حيث حرص على أن تكون الحركة لغة دلالة وأن الحركة بديل للكلمة، وأن الصور هى أساس التعبير.. مركزا على التنويعات الصوتية المتكررة لخلق الحالة المسرحية والجو الدرامى معتمدا على تحويل الحدث إلى حركة ذات إشارات ودلالات ومعتمدا على فريق جاد من الممثلين والممثلات بذلوا جهدا خرافيا تحملوا عبء تجسيد العرض كفريق مقاتل موهوب يتكون من أحمد المغربى وأحمد رحومه وأمل مهران وأميمة مهران وآن التركى وإيمان عمران وجيهان فاروق وحسام أبو العلا وحسام

فوزى وسامية أحمد وسحر حسن وضياء عبدالخالق وعبدالفتاح البلتاجى وعثمان محمد وعلاء هارون ومحمد حسنين ومحمود فريد وهانى كمال وهشام سيد أروس.. وخلفهم مساعدى الإخراج حسام أبو العلا ونبيل مرسى، وديكور عدلى مرسى، ورؤية موسيقية وصوتية لانتصار عبدالفتاح الذى عرف كيف يقدم أقصى امكانيات آلته الموسيقية البسيطة لتتواءم مع روح العرض. أما السلبية الوحيدة فى هذا العرض فهى أنه لم يقدم حركة مصرية أصيلة نابعة من سلوكياتنا وعاداتنا وتقاليدنا.. وكان يستطيع ذلك وقدمه فى حركتى المولد، والسوق.. ولكنه اتخذ شكلا أوربيا واضحا فى الحركة وجمالياتها التشكيلية، وغطس فى بحر آخر أجنبى.. وكم كنت أود لو أنه غطس فى بحر النيل لينهض قائما ذا شكل مصرى حميم، وكم كنا نتمنى أن يكون التجريب بشكل وأسلوب مصرى. وليس بهذا الشكل ذى الصبغة الغربية الذى تمتد جذوره إلى ثقافة مختلفة. ورغم هذا فقد فرض النصان.. وأولهما قصيدة درامية قوية لشاعر تميز بالحس الدرامى القوى فى شعره، وثانيهما نص مسرحى متميز من فصل واحد لكاتب مسرحى متمرس.. نفسيهما بالكلمة المكتوبة والذى يستمد العرض المسرحى قوته منهما فلم يأت العرض تقليدا حرفيا لعروض التجريب التى سبق ممارستها على خشبات المسرح الغربى.. فهما نصان مكتوبان من قبل لم يخضعا لتجارب الارتجال والتلقائية والتأليف الجماعى.. أو الخاص بفرقة معينة كما هو حادث فى النصوص المكتوبة لمثل هذا النوع من العروض وهى ما يسمى بمسرح الصورة.. أو مسرح السيكودراما وغيرها من التجارب المسرحية.. فالكلمة المكتوبة فى هذا العرض تفرض نفسها بشكل قوى يعادل فى قوته العنصر الأساسى فى مثل هذه العروض وهو عنصر الممثل.. وفى النهاية فقد قدم د. هناء عبد الفتاح طعما مسرحيا جديدا وغريبا أقرب إلى المآسى ذات الايقاعات الغربية بجذورها القديمة.. ووفق فيما لمح إليه.. ونحن فى انتظاره كيف يعزف لنا فى المرة القادمة على إيقاعاتنا الأصيلة.. وكم نتمنى أن تثمر هذه التجربة المسرحية الجادة فيتلوها تجارب مسرحية جادة أخرى وتكون هذه القاعة الجديدة معملا وبوتقة لصهر الطاقات والمواهب المسرحية المشعة والخلاقة.

الدريكـــة
والتجريب بحثا عن مسرح شعبى مصرى

هذه هى التجربة الأولى لما أسماه صاحب رؤيتها الفنية ومخرجها.. (انتصار عبد الفتاح) [من المسرح الصوتى]، وقد ظهرت بنور هذه التجربة فى العرض التجريبى "مذبحة القلعة، و«الفيل يا ملك الزمان» الذى قدمه (د. هناء عبد الفتاح) فى (قاعة منف)، والتى تقدم فيها أيضا هذه التجربة حين شارك انتصار عبدالفتاح فى ذلك العرض لمحاولته استخدام الأساليب الصوتية والموسيقية التى تحتاجها آلة نطق الممثل وحسه الفنى، حيث تصبح الموسيقى أداة من أدوات الممثل.. ويركز انتصار عبدالفتاح فى هذا العرض على عنصر الصوت وهو الصوت الذى يشكل الحركة وليس العكس.. فالحركة هنا نابعة من الصوت ومتلائمة معه وغير خارجة عنه، مستفيدا من مناهج التدريب الصوتى عند جيرزى جروتوفسكى، الذى يرى أن الصوت جزء من الحركة ويستخدم المفردات الصوتية التى تتناسب مع امكانيات الممثل.. فالمسرح الصوتى كما يحاول انتصار عبدالفتاح أن يقدمه هو المسرح القائم على جميع الأصوات سواء الأصوات الصادرة عن الإنسان أو الحيوان أو الأدوات والآلات أى الجماد.. أما الإنسان فله صوتان هما: الصوت المستخدم فى التفاهم فى الحياة اليومية أى الذى يتفاهم به الإنسان مع الآخرين، والصوت الداخلى أى الصوت الذى نتحدث به إلى أنفسنا كأصوات الفرح أو الثورة أو الحزن.. وتجربة انتصار عبدالفتاح (نحو خلق مسرح مصرى) هى محاولة تجسيد كيفية ظهور صوت الممثل الداخلى الذى يتصارع ويتفاعل مع صوته الخارجى أى مع أدائه الخارجى لاستكشاف ما بداخله هو.. وهذه التدريبات..

تشبه إلى حد ما تدريبات العلاج بالسيكودراما - وهى تدريبات تعتمد على التركيز الشديد والصمت الذى يصل إلى حد سماع صوت الصمت نفسه، وتقوم هذه التدريبات على الصراع + التفاعل الذى ينتج حركة + تعبير.

فالمسرح الصوتى قائم على الأصوات الطبيعية والآلات والحركة التعبيرية. وعموده الفقرى يقوم على الصوتين الصوت الخارجى والصوت الداخلى. حيث يكون للصوت فى هذه التجربة معناه الواسع.. ويعتمد الفنان انتصار عبدالفتاح فى هذا العرض على استخدام أدوات الحياة اليومية مثل: الهون، وقوس المنجد وعجلة النجار، وسندان الحداد، والطشت، وغيره من الأدوات.. محاولا أن يجعل منها اوركسترا فى محاولة لخلق الأنغام من خلال إيقاعات الحرفيين الذين يستخدمون هذه الآلات معتمدا على التيمات الشعبية وعلى الاستخدام المرئى والسمعى للأدوات مثل الهون مثلا وغيره مكونا شكلا دراميا مرئيا وسمعيا.. فهو يوظف هذه الأدوات فى عدة أشكال.. أما الطشت مثلا يمكن أن يكون مرآة وبيتا وفراشا لتهنين الطفل، وفراشا للتزاوج بين العرافة وصاحب الدربكة وأيضا مقرا للحظة الموت.. ولم يلجأ صاحب هذه التجربة إلا لتلك الكلمة الذى يتماشى مع نمط ومنهج وأسلوب المسرح الصوتى كما أوضحنا.. من قبل.. والعرض رؤية أسطورية يتجسد من خلال ما قبل ميلاد الدربكة مستخدما الطقوس الشعبية مثل زفة المطاهر وطقس السبوع وغيرها من طقوس الميلاد والموت، مستخدما العرافات والحرفيين الذين سرعان مايتحولون إلى أشياء أخرى. العرافة إلى شجرة أم الشعور التى ينجذب إليها ضارب الدربكة وإلى نداءاتها بعد أن تقضى عليه الحضارة الغربية فيولد ميلادا جديدا هو ميلاد الانتماء فيمارس طقسا بهما العرافتان إلى رحم وإلى قلب. ثم يدخل صاحب الدربكة وسط الرحم. ثم يولد مع نصائح جوقة الحرفيين والعرافات حيث تتعدد الأصوات بشكل شديد الحزم - كذلك يبدو (الطشت) وكأنه بيت، والعرافات الثلاث وكأنهن الزوجة والأم والبنت بالنسبة لصاحب الدربكة، واللاتى يتحولن بعد ذلك إلى نساء من أهل المدينة يرقصون ابتهاجا بعودته بعد رحلة القهر إلى الغربان أى الحضارة الغربية التى يجسدها فريق الموسيقى الغربية الذى يعزف نغمات يؤديها قرم الجزار وآلة سن السكاكين، ويعود صاحب الدربكة فى إعياء

كأنه سيزيف يحمل صخرته.. وكم كنا نود لو كان يحملها مثلما حمل أيوب المصرى بلواه طالما أن المخرج يسير فى طريق التجذير أى البحث عن الجذور الأصيلة فى التربة المصرية. وتستقبله أنغام الناى الذى يسحره وعازف الربابة اللذان يعيدان تشكيله بالوجدان المصرى. وقد قسم المخرج صاحب الرؤية الفنية قاعة المسرح إلى مستويين - مستوى الحرفيين وهو المستوى:

(أ) ومستوى الغربان إلى مستوى فرقة الموسيقى الغربية ومايحيط بها من شباك أو عنكبوت وما بداخلها من سواطير متداخلة مع الآلات الموسيقية الشعبية وهو المستوى (ب).

أما المستوى (ج) فهو الفراغ المستطيل الذى يربط ما بين المستوى (أ) والمستوى (ب) والذى يجلس فيه أيضا الجمهور الذى يقوم بدوره أيضا فى العرض. فالجمهور مطالب بأن يتحرك ويتفاعل مع الحركة، وألا يقبع فى مكانه ساكنا مسترخيا بحيث يكون من المستحيل أن يقدم مثل هذا العرض على خشبة مسرح عادية لأن الجمهور هنا جزء من التجربة وجزء من العرض. بحيث يجعل المتفرج يشعر وكأنه صاحب الدربكة.. وكان المخرج ذكيا حين جعل أصحاب الحرف والعرافات وفريق الغربان - فيما عدا المغنى وعازف الناى وعازف الربابة - يلبسون الجينز والفانلة كى يكون التركيز عى مايصدر منهم من أصوات معبرة عن دواخلهم وأحاسيسهم الداخلية دون مظهرهم الخارجى.. وهو مالم يتحقق بشكل كامل. والعرض أقرب إلى المسرح الطقسى الذى يخلق خصوصيا فى طقسية معينا مستمدة من تراثنا ومفرداته الشعبية، ومن خلال تشكيلات بلا حوار حيث لايمكن أن يجسد معانيها إلا بهذه الطريقة. وقد حاول المخرج أن يخلق الجو العام، وحاول البحث عن لغة تعبيرية جديدة لها تماس يخلق تكوينات جمالية مشبعة بالوجدان المصرى وليس بالنمط التقليدى وكان لبساطة الديكور وقدرته على الإيحاء والتعبير الدور المهم فى تشكيل هذا العرض بما يحوى من موتيفات شعبية بسيطة مثل الأباريق والشموع والنوافذ. وهو جهد متميز للفنان حسين العزبى، الذى بدا عشقه لهذا العرض من التفاصيل الصغيرة بمكونات الديكور - أما الكلمات

الموحية والقليلة التى تكررت فى هذا العرض فقد صاغتها الشاعرة كوثر مصطفى، بحساسية كتنويعات من أغانينا الشعبية بما يتفق وموضوع العرض والذين تكفلوا بحمل عبء إيصاله بشكله الموفق هم الممثلون والممثلات الذين قضوا ستة شهور فى تدريبات شاقة ومتواصلة والحرفيون الذين شاركوا فى العرض بأدواتهم الحرفية الأصيلة من نجار وحداد ونقاش.

شـغـل أراجـوزات

قدمت فرقة الغد للعروض التجريبية تجربتها الثالثة بعنوان «شغل أراجوزات» تأليف محسن مصيلحى وإخراج أحمد إسماعيل على مسرح وكالة الغورى بحى الأزهر بالقاهرة ويتناول العرض دور الأراجوز فى فترة تاريخية قريبة.. فى عصر الملكية فى مصر.. ثم فى عصر مابعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وعصر الانفتاح.. من خلال فرقة أراجوز تقليدية يقودها المعلم كامل (على حسنين)، وعلى رأسها الأراجوز (سامح الصريطى)، وأعضاء الفرقة: حندوسة (يوسف رجائى)، وفايق (سامى عبدالحليم)، وشكشوكه (ناهد حسين) زوجة المعلم كامل، وأم على الخاطبة (أحلام الجريتلى) والمطرب زماره (عادل فايد)، ويضاف إليهم الخواجه (أحمد زياده) الذى يستخدم التكنولوجيا عند اللزوم. وتبدأ الأحداث برغبة الأراجوز فى أن يتزوج من حسناء لمحها بين المتفرجين، ويلجأ إلى أم على الخاطبة لتزوجها له.. وعندما يتزوجها يكتشف أن العروس دميمة وليست فتاة أحلامه فيهرب منها.. إلى أن يلتقى بفتاة أحلامه بديعة (وفاء الحكيم).. لكنه يكتشف أنها تحب (عادل) الذى يبدو كالضباط فى الالتزام.. فيحدث ثورة فى فرقة الأراجوز ويطورها لتصبح فرقة حكومية، ويطرد منها الخواجة.. ينكسر قلب الأراجوز بعد فشله فى أن تحبه بديعة، ويهاجر من البلاد.. لكن الخواجه المتربص لعادل يغتاله.. فتبكيه الفرقة فى مرثية فاجعة، وتبدأ بديعة سنوات الحداد، وتقسم ألا تتزوج أحدا بعد عادل، ويبدأ الجزء الثانى بعودة الأراجوز من الخارج مليونيرا كبيرا ومستثمرا انفتاحيا جشعا، ويتحايل ليجعل الجميع يعملون لديه فينضم له حندوسة، وفايق وشكشوكة، ويقنعون والد بديعة (أبو الشهود) الذى كان يقوم بدوره محمد درديرر – أن يجبر ابنته على الزواج من الأراجوز فتتزوجه رغما عنها.. لكن أحد أعوان الأراجوز

(حنوسة) الذى استفحل أمره يتمرد عليه، ويحاول قتله بسيف ضخم لايستطيع حمله.. لكن الأراجوز لايموت.. ولا ينقذه إلا المعلم كامل الذى رفض الانصياع له والدخول فى رعيته فحبسه عقابا له.. وتعود فرقة الأراجوز إلى شكلها الأصلى بقيادة المعلم كامل.. وقد لجأ المؤلف والمخرج إلى عرائس الأراجوز (تشكيل وعرائس ناجى شاكر) لتتبادل الحوار أحيانا فى أيدى شخصيات العرض وإلى الأغنيات السريعة (أشعار جميل بخيت، والموسيقى لعبد العظيم عويضة).. وبهذه العناصر يتكامل فريق الأراجوز، ويستطيع تقديم عرض يعتمد على الأراجوز الشعبى، واستطاع العرض بأسلوب النزول إلى المتفرجين ومشاكستهم ومداعبتهم إدخالهم فى اللعبة المسرحية، وأن يخلق حالة من التمسرح الحية، وساهم أبطال السيرك (محمد كمال، وايهاب وصفى، والسيد عفيفى، وأحمد كمال) ومن خلفهم مصمم الاكروبات عبدالله مراد فى استكمال الجو الشعبى المطلوب.. لكن الرؤية ذات البعد السياسى اقتحمت هذه المتعة الشعبية، وتعسفت فى تحويل الفرجة الشعبية إلى صراع يحمل اسقاطات سياسية لايحتملها شكل الفرجة الشعبية.. مما يجعل المرء يتساءل هل كان لعرائس الأراجوز ضرورة فى هذا العرض خاصة أنه لم يوفق فى أن يدمج نمر الأراجوز التقليدية مثل حكاية زواج الأراجوز على يد الخاطبة، ويكتشف ليلة الدخلة أن العروسة دميمة.. مما أعطى إحساسا بالتطويل الذى لامبرر درامى له، ونكتشف أن العرض إذا لم يوظف عرائس الأراجوز ماكان سيتأثر جماليا أو فى المضمون، وأن عرائس الأراجوز كانت أقرب إلى الزخرفة والبهرجة فى الشكل فقط.. والحق فعلى كثرة ماشاهدنا من عروض فى وكالة الغورى لم نجد توظيفا للمكان بمثل تلك البراعة التى وظفه بها ناجى شاكر وفى توظيف هذه المساحة الفارغة فى موتيفات جمالية خلقت الجو الشعبى المطلوب، و قد استغل المخرج الجزء الخلفى لهذه المساحة الفارغة استغلالا فنيا.. فأقام فيه أغلب أحداثه.. ففيه السواتر (البانوهات) التى تختفى خلفها عرائس شخصيات فرقة الأراجوز، وجعل من الجزء الأمامى للمساحة الفارغة مجرد معبر لنزول الشخصيات إلى الجماهير لمحاولة اشتراكهم فى أحداث العرض.. لكنه يكاد يغلق المساحة التى تدور فيها أحداث مأساوية مثلما حدث فى مشهد مقتل عادل الذى أضفى جلالا غريبا على الجو

الأراجوزى الهازل الذى تسير فى إطاره الأحداث، وكأن الذى مات زعيم كبير ليؤكد الإسقاط السياسى الذى يتبناه.. مشيرا بدلالات إشارية وإيحائية بأنه - عبد الناصر - ولأن الممثل يرتدى سترة عسكرية صفراء. ومثلما حدث فى تمرد حندوسة الذى استفحل أمره فى أحضان الأراجوز الانفتاحى.. ثم ينقلب عليه ويقتله أو يحاول قتله لتخفيف الحس المأساوى فى عرض أراجوزى، وكأنه يشير إلى واقعة اغتيال السادات على يدى من تبناهم فى البداية، ومثل الإشارة إلى شخصية بديعة وكأنها مصر.. وهذا الثوب الإسقاطى الواسع والفضفاض يمسخ الشكل الشعبى للفرجة، ويجعل العرض يتخبط ويخب فى هذا الثوب، ويجعله يبتعد عن الشكل التراثى ويبتعد عن تحقيق اللعبة المسرحية الشعبية.. واستطيع أن أقرر أن تجربة المؤلف الأولى منذ سنوات فى درب عسكر، كانت أكثر نضوجا وتأصيلا وأكثر امتاعا فى بحثه الدؤوب عن الأصول الشعبية للظاهرة المسرحية التراثية والشعبية فى مسرحنا المصرى. فقد اعتمد هذا العرض على التطويل والتكرار الذى لامبرر درامى له فى مشاهد البحث عن زوجة للاراجوز، والاحتفال بزواجه وغيرهما.. وإن استطاع المخرج أن يملأ فراغ المسرح بنمر الفرجة المتنوعة، وكان أبرز مشاهده الإخراجية مشهد صراع الأراجوز مع قناعة أو عروسته - أى مع نفسه، وشجاره معها وكأننا فى حلبة ملاكمة.. بالإضافة إلى تصميمه الإضاءة فى مسرح مكشوف، وله خبرة سابقة فى ذلك - لتتناغم مع قطع قماش الخيمية وسائر الأراجوز، وإلى توظيفه الفراغ الكبير - كما سبق أن قلنا - وإلى توظيفه اكروبات عبدالله مراد وأبطاله كعنصر فرجة شعبى، وكذلك فى المشاركة فى الأحداث. وقدم ناجى شاكر فكرة جديدة لتوظيف هذا المكان المكشوف، وجعل منه مسرحا نموذجيا يستوعب عروضا كبيرة.. فقد وظف قطع قماش الخيمة الزاهية الألوان فى إحاطة الجزء الهام من منطقة اللعب المسرحى، وسواتر الأراجوز المتعددة الألوان ذات الزخارف الشعبية، وبالعرائس المصممة والمنفذة بإتقان.. وقد تم تدريب الممثلين على هذه العرائس تدريب: مصطفى زجب يشاركه فنان العرائس فكرى أمين بشكل ضمن لهم جميعا الإجادة والتحكم فيها.. وكذلك الملابس المتنوعة التصميم ذات الألوان المدروسة، مما وفر المرونة وسهولة الحركة والتشكيل التى ساهمت كثيرا فى خلق جو

الفرجة الشعبية - التى أفسدتها الاسقاطات السياسية كما سبق أن قلنا - هذا الجو الذى كان من الممكن أن تبعث فيها الحياة أشعار جمال بخيت وألحان عبدالعظيم عويضة المرحة مع الغناء الشعبى لعادل فايد.. وهو عنصر هام فى مثل هذا العرض والذى لايعتمد على جمال الصوت. بقدر مايعتمد على الإضحاك والسخرية، وأتاح هذا العنصر للممثلين أن يغنوا ويشخصوا ويرقصوا أيضا بالاعتماد على تيمات الأراجوز الشعبية ومحاولة تطويرها لتصبح جملا غنائية ذات معنى ومضمون. وقد بذل فريق الممثلين جهدا مضاعفا بالتمثيل فى هذا المكان، واستطاع على حسنين فى دور المعلم كامل أن يفرض وجوده طوال العرض.. حتى فى فترات غيابه أو وجوده على الهامش.. لكن العرض لم ينصفه فى النهاية.. عندما أفرج عنه من سجن الأراجوز - فبدا وكأنه ينهى دوره بسرعة وبشكل غير مدروس، ويقوم سامح الصريطى - الأراجوز - بواحد من أهم أدواره على مدى حياته الفنية، واستطاع أن يتفهم أبعاد الشخصية التى يؤديها فى مختلف أطوارها، والمختلفة تماما عن نمط الأراجوز القريب من الناس وخاصة الأطفال. ويتخير سامى عبدالحكيم شكلا أو مفتاحا فريدا الملامح شخصية (فايق) الكسول النائم دائما.. الجعجاع، والمنسحب من أى صدام، ويظل متسقا مع أبعاد الشخصية.. حتى بعد أن ينضم لعصابة الأراجوز العائد، ويصبح واحدا من مراكز القوى فى دولته. أما يوسف رجائى فنان الكوميديا البارع فيبدو أن الدور أصغر من إمكانياته، وبدا باهتا.. حتى فى لحظة تمرده وإنقلابه على سيده الجديد الأراجوز وكان من الممكن أن تنمى شخصيته بشكل أنضج لكن جنى عليه التعسف الإسقاطى.. ووقفت وفاء الحكيم فى دورها المحدود. أما أحلام الجريتلى فى دور الخاطبة أم على فقد ملأت المسرح بالحيوية والبهجة، وكانت أكثر أعضاء الفريق فهما لأصول الأداء الشعبى ومتطلباته. ورغم إمكانيات ناهد حسين فى دور شكشوكة زوجة المعلم كامل فقد جانبها التوفيق حين لجأت إلى (الخنف) الخنفة التى كثيرا ماكانت تنساها وتؤدى دورها بدونها، وبدا ذلك تصنعا لاضرورة له. ويبقى من الفريق عناصر هامة أبرزها محمد عزت المطرب والملحن الذى يمثل هنا.. فقط عادل الثورى وبشكل موفق، وبخاصة حين حول أداءه لكلمات الحوار إلى أداء أوبرالى مع وفاء الحكيم، وأدى الممثل الذى

يقوم بدور أبو الشهود والد بديعة والذى كان يقوم به محمد درويش - دوره بشكل طبيعي.. لايخلو من خفة ظل، وكذلك كانت خلود الحكيم فى دور العروس الدميمة وكم كنت أتمنى أن يتجاوز هذا العرض ماحققه المؤلف والمخرج من قبل فى إبداعاتهما السابقة.. لكنهما وقعا فى مأذق الدراما الغربية التقليدية، ولم يكمل المؤلف مانادى به فى درب عسكر، الذى قدمه المسرح المتجول منذ سنوات من أنه كان من الممكن أن يكون الارتجال مخرجا للمسرح من ورطته ليصبح مسرحا مصريا صميما.. وأن يظل صامدا ضد الطبقة الوسطى التى تبنت الشكل الممسوخ من المسرح المقلد للمسرح العربي، وأن يظل يحاول مقاومة تلك التبعية التى منينا بها.. ولو كان قد فعل لما وقع فى ذلك الخلط مابين الفرجة الشعبية والمسرح الغربى التقليدى.

مخدة الكحل

فازت مسرحية «مخدة الكحل» إعداد وإخراج انتصار عبد الفتاح عن نص لكوثر مصطفى بالجائزة الكبرى «التانيت الذهبى» فى مهرجان قرطاج العاشر الذى انعقد فى الفترة من ١٨ حتى ٢٧ أكتوبر ٢٠٠١ «مناصفة» مع العرض التونسى «ساعة حب» تأليف صباح بوزويته، وإخراج سليم الصناهجى، وهى المسابقة التى شاركت فيها خمس عشرة مسرحية. ومن الجدير بالذكر أن هذه هى المرة الثانية التى تفوز بها مسرحية «مخدة الكحل» بجائزة دولية، فقد سبق أن فازت بجائزة أفضل عرض مسرحى فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته العاشرة عام ١٩٩٨ وللحق فإن هذا العرض يتميز بجماليات خاصة فهو ينتمى إلى مايمكن أن يطلق عليه مؤلفه «بالمسرح البيلوفونى» - أى المسرح متعدد الأصوات - حيث يحتشد فضاء هذا العرض بسرير معدنى تقليدى «بشبابيكه» المزخرفة وأعمدته و«عساكره» النحاسية وشباك سرير كبير يضم ست نساء شابات، وأمام هذا الشباك الضخم يمتد السرير التى تجلس على «مخدته - وسادته» الجدة الحكيمة تدير ماكينة خياطة لتروى وهى تديرها وتسرد عذابات المرأة ومعاناتها ليتواصل الإيقاع الصوتى والحركى للعرض.. متجسدا فى حركة المرأة الشابة وقرينتها بالمعنى الشعبى الذى يشير إلى «الأخت» أو القرينة أو الوجه الآخر الخفى للشخصية، بينما تتوزع فى جهات هذا الفضاء المسرحى ستار ثان إلى يمين المتفرج، وإلى اليسار وعلى منصة عالية جوقة العازفين والمنشد، وفى الوسط تتحرك الشخوص وترقص، ولا يشترك فى هذا العرض سوى رجل واحد صامت «حربى الطائر» لكنه يمثل وجود الرجل كمحور لعالم المرأة حيث يحتل المكانة الأمامية فى هذا الفضاء، وبالقرب من مكان شباك السرير الأكبر والذى ينطوى على

عالم المرأة الداخلى بأسراره الغامضة، ويقدم الرجل الصامت أربع مقامات حركية المقام الأول: مقام الكاتب الفرعونى الجالس يتأمل، ثم مقدم «الكا» الذى يمثل القرين، ثم مقام «البا» الروح ثم مقام مفتاح الحياة «العنخ»، وهو يؤدى هذه المقامات وهو جالس معبرا عن جسد الرجل، وذلك بعد أن بدا بحركة «الجماع» مع المرأة ولحظات الاشتهاء والذوبان بين الذكر والأنثى. وتتعدد الأصوات شذرات من أغنيات إيقاعات أدوات الحياة اليومية، همهمات، آلات موسيقية غير مألوفة، وتتماهى الأصوات مع الإيقاع الحركى لتتجسد لنا صورة حية تتغير على الدوام وتتماهى الأجساد لتصبح هى الأخرى إيقاعا وينصهر فيها نوعان من الجوقة، الأول: مكون من الفتيات القابعات فى شباك السرير، والثانى: يقدم لتمتزج بالسياق الدرامى الذى يدخل فى إطاره لغة الجسد لتتناغم مع صوت الموسيقى والإضاءة معتمدا على «مقام الحجاز» لغة الجسد لتتناغم مع صوت الموسيقى والإضاءة معتمدا على «مقام الحجاز» كى يصل من خلاله إلى حيث يتناسب مع الشكل الذى لايخلو من غرائبية التركيب بين المتناقضات الصوتية فى الأصوات أبناء طقوسية جديدة لها أنفاسها وحياتها ونبضها الخاص، فى لغة لاتتكلم ولاتنطق بلهجة واحدة ومقام واحد ودلالة واحدة.. حيث ينوع المخرج هذه اللغة فى وحدة الرؤية وفى تماسك وتقاطعات الأصوات فيها والتى تشكل الفعل المسرحى ونقطة التوتر وحالة التأزم فى الصمت المرئى الذى يستنطقه العرض الموسيقى كما يتبدى فى الحركة وفى الضوء وفى النور والظلمة والرقص، ومع هذه العناصر يدور جسد الفتاة حول حالتين متصارعتين أمام جسد الرجل هما حالة العنف واللين، والشدة والرقة، والتماسك والانكسار، والانطفاء والتوهج، الانقباض والتحرر، والظلام المسيطر والنور الذى يطرد الديجور، السجن والحرية، الحلم والواقع، المنعتق والمنغلق، وفى دوران الفتاة حول هذه الحالات كان موضوع المرأة الشرقية وحكايتها كما ترويها الجدة بصحبة آلة الخياطة كما يقول الناقد المغربى عبدالرحمن بن زيدان فى دراسته «المسرح البوليفونى دلالة إنسانية فى تجربة المخرج انتصار عبدالفتاح» ولما كانت الأنثى هى الأصل فى متخيل هذا العرض، ولما كانت الجدة فيه هى التاريخ الذى كتب حكاية هذا الأصل وحولها مع صوت المخرطة والماكينة إلى

معاينة لتأزم هذا الأصل - فقد بات البرنامج السردى لسيرة المرأة الشرقية بداية تكوين إفصاح عن واقعها وعن نفسيتها وعن ميتافزيقيا جسدها، ولم تكن الموسيقى والرقص أمام انغلاق هذا الأصل سوى المفاتيح السحرية التى تشعر هذا الأصل فى عرض يخاطب كل حواس المتلقى لتعميق دهشته وانفعاله وقدرته على الفهم والاستيعاب أمام ذلك الائتلاف فى الأصوات وتلك الجماعية فى الأداء والمشاركة فى الإيقاع الواحد أثناء السرد من خلال الرواية ومن خلال حكى الدمى ونساء السرير وتشكيل الأيدى أثناء العزف، ومن خلال أداء المرأة الموضوع لرقصاتها وفق مقام الحجاز بإيقاعاته ومايحمله من حليات وزخارف سمعية وبصرية تتماشى وحوار مشهد الحلم الذى وضعته كوثر مصطفى وسميرة عبدالعزيز التى تؤدى دور الراوية.. والذى يساير صولو غناء، وغناء وعزف وعود، وغناء وعزف وإيقاع وتخت شرقى مكون من قانون وناى ورق، حيث كان الانسجام واضحا بين مقامات الحركية التى وضعتها جين الحسن للأداء الحركى لحربى الطائر، وأن توماس بالاشتراك مع شهيرة كمال فى دور الفتاة. إذن فإن هذا العرض يقوم على جماليات التجاور والتحاور والتفاعل، وكأنه يعيد المسرح إلى جذوره كثقافة سمعية عندما كان الناس يذهبون ليستمعوا للمسرح بتكويناته المتعددة إذ ينتقل المتفرج بعينه فى أرجاء العرض بين الغناء والرقص والإنشاد والأداء والحركة التعبيرية، ومن شذرات كل هذه الجزيئات المتناغمة والمتحاورة بشكل واع يتكون العرض وتخلق الحالة المسرحية وتدخل فى طقسها الداخلى بإيقاعاته فهو لا يعتمد على حبكة مسرحية ذات تسلسل سببى أو تتابع منطقى. فمنطق التتابع هنا هو التتابع الكيفى الذى تتحاور فيه الخصائص والقيم الصوتية والتشكيلية، وهو منطق يميل فى هذا العرض إلى جانب الإيقاعات الصوتية التى ترجع أصداء حالات نفسية وجدانية كما يقول الناقد د. صبرى حافظ فى صحيفة العرب ١٩٩٨/٢/٢٢ للمرأة فى الشرق، وهو يقدمه لنا كطقس مسرحى يعاش أكثر مما يقدمه لنا كدراما يريد أن يدخل المتفرج فى تلافيفها أو حتى يطرح عليه مكوناتها ليتأملها، وإنما يهدف إلى أن يجعل هذا الطقس عملا ممتعا يستحوذ على المتفرج ويثير مشاعره ويخاطب حاسته الجمالية فى إطار تلك الهندسة الصوتية المحكمة التى تعتمد عى الإيقاع والعزف والأداء الصوتى

والغنائى، وذلك العزف ليخلفوا جميعا إيقاعا محكما أنشأ بدوره فضاء صوتيا ذا علاقة وطيدة بالفضاء المسرحى.. حيث يتجسد عالم المرأة الشرقية السرى والحميمى والمغلف منذ ولادتها إلى تأهلها للحياة الزوجية التى تمثل مخدة الكحل آخر مراحلها. والذى يتمثل فى الأداء الراقص بين الراقصتين اللتين تمثلان الصورة المزدوجة للمرأة فى لحظات انفتاحها وانغلاقها من جهة، وذلك الصراع بين المرأة فى مواجهتها للرجل من جهة أخرى.. وهذه اللغة التى تتزامن فيها كل هذه التكوينات فى وقت واحد، وتدور فيه الحركة فى كل مكان منه فى مؤخرة المسرح، وفى وسطه، وفى مقدمته، وعلى الجانبين حيث يجلس العازفون وتتخلق أثناء العرض تكوينات حركية وصوتية وضوئية فى آن واحد، وهى تكوينات متعددة من حيث الصورة والأصوات والإيقاعات، لأن التعدد هو «المنهج البوليفونى» الذى يدعو إليه المخرج لكنه تعدد أصوات فقط، لكن التعدد هنا يتجاوز الأصوات إلى الصور والألوان والحركات، وهذا مادفع د. صبرى حافظ إلى وصف هذا المسرح بأنه «مسرح مابعد حداثى» لأنه مسرح يتطلب من المتفرج نوعا جديدا من التلقى، يقوم فيه المتفرج بدور أكثر فاعلية من دور المتفرج التقليدى أو المتلقى السلبى للعمل، فالمتفرج مابعد الحداثى قد اعتاد على القيام بدور أكثر فاعلية فى عملية التلقى، لأنه ينتابه الملل بسرعة وهو يشاهد التليفزيون فيتحرك وهو فى مكانه مابين جزء من مسلسل ومشهد من فيلم ولقطة من مسرحية وفقرة إخبارية وكل ذلك فى خلال دقائق. ورغم هذا التميز فقد غلب الاتجاه الغنائى الاتجاه الدرامى فى هذا العرض، ولم تكن صورة الرجل بالثقل الواجب ليتوازى مع دور المرأة، كذلك تثقل العرض تلك البلاغة الزخرفية التى تضعف صوت الدراما فيما هى شخصيات وأدوار ومنطلقات صراع.. فالنص الدرامى هنا ضعيف وأصبح عنصرا ثانويا.. مما يجعله يفقد العصب الذى يجمع كل مفردات لغة المخرج البصرية والحركية والصوتية ويثيرها بالدلالات - كما شهد الجزء الأخير من العرض تكرارا للحركات الراقصة التى قد يصيب المتلقى بالملل.. يضاف إلى هذا عنصر الملابس تصميم نعيمة عجمى قد جاء موحدا بشكل تجريدى هو أقرب إلى الملابس البدوية.. فى واحة سيوة مثلا ليرمز إلى الأصل البدوى للعرب، حتى تصبح تفاصيل الشخوص أو فلنقل الأصوات مجردة وتظل الألوان - ألوان الملابس -

متشابهة ومكررة والخاصة بالمرأة البدوية التى قد تعنى – عموما – المرأة الشرقية. ونشير إلى أن رقص الباليه لسامية علوبة جاء نشازا وعبئا زائدا غير ذى دلالة فى هذا العرض الذى يتسم بسمة البحث المعملى والتجريب والتجريب الحركى كتجربة مركبة من عناصر شعبية تراثية صرفة.. يعبر عن القهر الذى ترزح تحته المرأة الرشفية فى وجود منغلق وإن كانت له أفراحه وأتراحه، وبنت الفتاة «شهيرة كمال» وكأنها مسجونة وراء الأسوار، واستطاعت بحركات الجسد ولغته والإيماءة أن تجسد الحالة الوجودية.. حالة الإنسانة المثقلة بالقيود فتبدو كالكسيحة التى تهفو إلى الانطلاق، لكنها مقصوصة الجناح تسعى فى استماتة كى ينمو لها جناحين كى تحلق، فعبرت من خلال لغة الجسد بصدق رغم زيادة وزنها إلى حد ما مما يجعلها فى حاجة إلى التخفف كثيرا، كى تمتلك المزيد من القدرات على التعبير والتجسيد.. فى عرض مختلف كهذا يحتاج إلى طاقات الممثل والمؤدى فى المقام الأول.

"بحر التواه"
والتنقيب فى حفريات التراث الشعبى

فى (وكالة الغورى)، ووسط زحام مولد المهرجان التجريبى قدم نادى المسرح ببيت ثقافة بنى مزار عرض «بحر التواه» أمام جمهور قليل كان بعضه من الأجانب الذين كانوا أنبوية اختبار يمكن بها قياس الجانب المرئى لهذا العرض.. فقد ظلوا فى أماكنهم يتابعون وقائع العرض هو أحد أربعة عروض هى «الجازية الهلالية» و «الموت وفارس الملك»، «من يملك النار» شاركت بها الثقافة الجماهيرية فى مهرجان القاهرة الدولى الخامس للمسرح التجريبى.. والعرض تجربة فريدة اشترك فى اخراجها شعبة الإخراج فى نادى مسرح بنى مزار المكون من.. على سيف، مدحت نظير – الذى شارك – أيضا بوضع الألحان، وحمد عبدالحكيم، وهى الشعبة التى ترفع شعار [نحت مفردات جديدة فى التأليف المسرحى والتلقى لدى الجمهور، وتحاول أن تطرح رؤية شعبية جديدة واعية]، ويقوم العرض على دراسة جادة لمؤلفه (جلال عابدين) لمنطقة (البهنسا الغراء) – وهى قرية قريبة من مدينة بنى مزار محافظة المنيا.. هذه المنطقة التى اختلطت فيها كل الثقافات والحضارات التى أنجبتها مصر فى العصر الفرعونى، واليونانى، والقبطى، والإسلامى.. وحيث يتوقف عند الاحتفالية التى تشكلت بالشكل الإسلامى لمقامات أولياء هذه المنطقة المباركة.. فيستعرض مقامات (السبع بنات) اللاتى استشهدن فى معارك فتوح البهنسا، وتزوره النسوة طلبا للإنجاب، ويمارسن الدحرجة ومخاطاة البير، ويمارس الرجال الدحرجة طلبا للشفاء. ومقام (الدكرورى) الذى مات كمدا لأنه لم يشارك فى فتح البهنسا.. فواعده الناس على الزيارة وألزموه (بالوكالة) – أى يطل عليهم راكبا مهره وشاهرا سيفه على جوانب قبة مقامه ومقام

(أبو سمرة) الولى المتخصص فى علاج الأمراض النفسية والعقلية ومقام (يحيى البصرى) الذى نصب [عمود القطيعة]، وعلق عليه (طبل البال) و(طبل الحرب)، وحالما يدق طبل البال يبعث الشهداء كل جمعة ومقام (فتح الباب) - الذى راح فى الرجلين - وداسته حوافر الخيل عندما اكتشف السرداب السرى المؤدى إلى مدينة البهنسا.. فهو الذى فتح باب البهنسا. ومقام (الجمام) الذى تقام حوله حلقة ذكر أسبوعية. كان لابد أن أشير إلى هذه الخلفية العقائدية التى يختلط فيها الدين بالأسطورة بالتاريخ لأنها تتناثر على ألسنة (الراوى)، والمنشد (الشيخ زينهم محمود) والشيخ (محمد سلامة)، والمغنى (رضا إسماعيل) أثناء تحلق فريق العرض فى دائرة تتعدد حلقاتها أحيانا ثم تنفرط.. وحيث ينقسم الفريق - الذى يتحول إلى دوائر - إلى قسمين قسم النجار والأشرار.. الذى يحاولون خطف وقتل (الوليد) من أمه والبلد من أسرها ومحنتها.. فتتصدى لهذا القسم جموع الفقراء المغلوبين على أمرهم لتحمى (الوليد)، وتنجح فى إقامة طقس السبوع رغم محاولات الخطف التى يقابلها محاولات بارعة فى إخفاء الوليد. وتتشكل الدائرة وتدور دورتها ويدور الزمن ويكبر الوليد ليصبح الفتى الموعود، فتتواصل عمليات تآمر الأشرار لقتله عندما يقرر الذهاب إلى (بحر التواه) ويطلب من الناس مصاحبته لكن الجموع تخاف.. فيما عدا (الأم والراوى والمنشد)، ويتحايل الأشرار ليفسدوا عقول الناس الذين صدوا عنهم ورفضوهم فيلجأون إلى إبهارهم بمزاد عجيب يبيعون فيه كل شىء.. (الآثار والتاريخ والقيم.. بل ويبيعون البهنسا نفسها)، فيتجمع حولهم الناس رغم تحذير الراوى والفتى والأم، وتنبههم بأنهم يخادعونهم.. فتصم الجموع الآذان عند النداء.. وأخيرا يوهم الأشرار الجموع بأن المخلص قادم، وأن الخلاص سيأتى على يدى سيدى الدكرورى الذى لم يعد راكبا حصانه وشاهرا سيفه، وينتظرونه لكنه لا يأتى.. ويظل الصراع دائراً.. رغم أن الجموع قد خذلت (الولد) الشجاع الذى قرر أن يعاود الكرة ويذهب بالجموع - دون أن ييأس منهم - أى هذا البحر من أجل خلاص الناس من محنتهم. قام المخرج (حمدى طلبة) عرضه على الجهد الجماعى، وعدم التركيز على الفردية لأن (الولد) لن يستطيع أن يذهب وحده إلى بحر التواه.. فكانوا جميعا فريقا متماسكا مكونا من السمراء (منى

على، وعلى سيف، ومحمد رضا عباس، وكامل أنور، وعبد الوهاب الخزاعى، ومدحت نظير، وخالد شعبان، وسعد عبدالحكيم، وصلاح عبدالرحمن، وميشيل عطية، ومحمود عبدالعزيز، وأحمد صلاح، وأحمد محمود ابراهيم، ومحمد عيد، وحمادة عايد، وخالد فهمى، بالإضافة إلى فريق الآلات الإيقاعية المتميز..) ووظف المخرج هذه المجموعة فى تكوينات جمالية مبسطة، واستطاع فى بعض الأحيان أن يصوغ منها تكوينات جمالية مركبة كما فى تكوين مقام الدكرورى، واستغنى تماما عن الديكور التقليدى معتمدا على الجانب الشفاهى السمعى ذى الصبغة الشعبية، وايقاعاته وقاموسه الساحر.. محاولا إعادة بعض الطقوس (كالسبوع)، وفريضة الوضوء.. لكنه لم يعمق تلك الأشكال الطقسية، ولم يتوقف عند كل طقس ليستخرج دلالاته، ومر عابرا على زحام الخلفية الثقافية للبهنسا.. مركزا على حدوتة (الولد) الشجاع.. الفارس الذى سيذهب إلى بحر التواه فيتخلى عنه الناس، وهى حدوتة بسيطة وقصيرة.. وطغت فى هذا العرض العلامات (السمعية) على العلامات (المرئية).. وعادة ماتقوم الرؤية بدور أكبر من السماع.. وغلبة السماع هذا أخلت بتوازن العرض لأنه حاصر الصورة (الجانب الايقونى) والرموز الإشارية فى حدود ضيقة.. وأتصور أن هذا العرض بداية مبشرة فى عملية طويلة المدى للبحث فى حفريات التراث والعثور عى كنوزه.. من هذا تصبح فرقة بنى مزار رائدة فى عالم الحفريات الثقافية المطور على المجهول والمخفى والمنسى من تراثنا.. لذا فهو فى حاجة إلى دعم كبير لتزويدها بكل ماتحتاجه من أدوات ومعدات وإمكانيات لتؤدى رسالتها الخطيرة والحيوية فى إثراء حياتنا المسرحية بمزيد من التجارب الناضجة.. خاصة فى مجال (تدريب الممثل) لأن الفريق غنى بالعناصر الأدائية التى وفق بعضها فى اكتشاف شخصيته المتميزة وسط جماعية الدائرة.

المراجعة اللغوية: خالد محمد محمد حسين



عبد الغني داود

صدر للمؤلف

- شجر الصفصاف ـ مسرحيات فصل واحد (هيئة الكتاب ١٩٨١)
- الخليفة (دار الفصحى ١٩٨٤)
- غريب في بلبيس (هيئة الكتاب ١٩٨٧ ـ جائزة مسابقة المسرح بالثقافة الجماهيرية)
- الزفة (مجالة آفاق المسرح ١٩٩٣) مركز الحضارة العربية
- الموكب (فصل واحد) مجلة "إبداع" ١٩٨٧
- الجازية الهلالية (هيئة الكتاب ١٩٩٥)
- اللعنة من فوق المنبر (هيئة الكتاب ١٩٩٣) وحصلت على جائزة أبو القاسم الشابي بتونس عام ١٩٩٤
- السفيرة عزيزة (مسرح الثقافة الجماهيرية ١٩٩٦)، غريب بلاد المغارب ٢٠٠٩
- حلم الأباريق الفخارية مجلة "آفاق المسرح" ١٩٩٩ ومركز الحضارة العربية
- ديوان المظالم (هيئة قصور الثقافة ٢٠٠٣) سلسلة نصوص مسرحية
- الموكب ومسرحيات أخرى (٩) مسرحيات طويلة وقصيرة ـ مركز الحضارة العربية ـ ٢٠٠٥
- ديوان الأيتام (جريدة مسرحنا ٢٠١٠)

في النقد المسرحي

- الأداء السياسي في مسرح الستينيات (هيئة قصور الثقافة ١٩٩٦)
- زكي طليمات (المركز القومي للمسرح ١٩٩٧)
- بيرم التونسي قيثارة الفن (دار الهلال ٢٠٠٣)

المجلس
الأعلى
للثقافة